

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Katedra filmových studií

# **Diplomová práce**

Matěj Forejt

**Uvěznění v nekonečnu: Středoevropská panoramata  
a jejich role v procesech národní emancipace**

Trapped in the Infinity: Central European Panoramas  
and Their Role in the National Emancipation Processes

Praha 2020

Vedoucí práce: doc. PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph.D.

Děkuji všem, kteří přispěli ke vzniku této diplomové práce, především pak doc. PhDr. Kateřině Svatoňové, Ph.D., za zasvěcení do fascinujícího tématu panoramat, za podporu při výzkumu a za pedagogické vedení, dále pak Prof. Dr. Thorstenu Loggeovi z Universität Hamburg, členovi International Panorama Council, za cenné badatelské impulsy a svým rodičům za duševní i materiální podporu.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Plzni dne 30. července 2020

Matěj Forejt

## **Abstrakt**

Již od průkopnických dob spojených s osobou publicisty C. W. Cerama se pozornost badatelů v oboru mediální archeologie vrací k jednomu z nejmonstróznějších optických aparátů – panoramatu. Podobně jako v případě mnohých optických hraček lze i u panoramatu dlouho před vynálezem kinematografie pozorovat a popisovat fenomény symptomatické později pro filmové médium, zároveň se ale panoráma stalo rovněž nejstarší moderní masové zábavy. Ve všech jejích charakteristických rysech definoval panoramatickou malbu již její vynálezce, britský malíř Robert Barker. Oproti původní komerční formě uvádění panoramat však v závěru 19. století nacházíme opozici ve skupině panoramat, vyprodukovaných v souvislosti s aktivitami středoevropských národoveckých hnutí. Právě tato skupina panoramat je hlavním předmětem této práce. Jejím hlavním cílem je vymezit emancipačně-vlastenecké panoráma coby specifický mediální žánr. Kromě toho zkoumá také související otázky mediální neměnnosti, kolektivní identity a míst paměti.

## **Abstract**

From pioneer times of C. W. Ceram on, many media-archaeology scholars' attention was attracted by one of the most monumental apparatuses – a panorama. Like in a case of many other optical toys, the panorama contains several phenomena of film medium a long time before its invention. In addition to that, the panorama is considered to be the first form of mass entertainment ever. All of its characteristics were defined already by Robert Barker, a British painter and an inventor of the panoramic painting. Contrary to an original way of its commercial exhibiting, a group of panoramas of the late 19<sup>th</sup> century was produced in a context of nationalist movements in Central Europe. This very group of panoramas is the main object of this thesis. Its main goal is to define an emancipatory-patriotic panorama as a specific media genre. Furthermore, related problems of media constancy, collective identity, and memory spaces are examined.

## **Klíčová slova**

panoráma, archeologie médií, masová zábava, kolektivní identita, nacionalismus

## **Keywords**

panorama, media archaeology, mass entertainment, collective identity, nationalism

# Obsah

I.	Úvodem: Fascinace .....	7
II.	Emancipačně-vlastenecké panoráma .....	13
i.	Panoráma bitvy u Raławic .....	18
ii.	Panoráma bitvy na Bergiselu .....	26
iii.	Panoráma selské války .....	32
III.	Maroldovo panoráma bitvy u Lipan: nemrtvé médium, a přece odumřelý národní monument.....	41
IV.	Závěrem: Panoráma jako kritické muzeum? .....	56
V.	Prameny a literatura.....	61
i.	Literatura .....	61
ii.	Internetové zdroje.....	65
iii.	Primární prameny .....	69
iv.	Vyobrazení.....	69

## I. Úvodem: Fascinace

Když jsem v létě roku 2019 navštívil panoráma *Carolus Garten* (Carolina zahrada) Yadegara Asisiho v Lipsku, nebylo to zdaleka poprvé, kdy jsem se ocitl na vyhlídkové plošině uprostřed rozměrné kruhové malby. Nebyla to pro mne ani první zkušenost s expozicí tohoto současného německého podnikatele s panoramaty, neboť jsem v té době znal už jeho půlkruhové panoráma východního Berlína, jež je k vidění na berlínském Checkpoint Charlie. Mezi panoramaty, která jsem do té doby spatřil, nebylo to lipské nijak zvlášť pozoruhodné okolnostmi svého vzniku, svým stářím, ani námětem. Faktem je, že z objektivního hlediska sice toto panoráma vyniká svými rozměry,<sup>1</sup> neboť díky mimořádné výšce 32 metrů dosahuje i s poměrně běžným obvodem zhruba 109 metrů celkové plochy 3 500 m<sup>2</sup>, a patří tak mezi největší kruhové malby na světě.<sup>2</sup> Nebyly to však rozměry, co mne při jeho návštěvě fascinovalo nejvíce.

Asisiho lipská výstavní hala vzniklá adaptací starého plynojemu a nesoucí název *Panometer* – vytvořený slovní hříčkou z německých slov *Panorama* a *Gasometer* (tzn. plynojem) – se kvůli svému průmyslovému původu nachází v poněkud nehostinné části města. Přestože může těžit z umístění v relativní blízkosti od turisticky atraktivního Památníku Bitvy národů, v bezprostředním okolí Panometeru se nachází především oplocené firemní areály, komplex televize MDR, železniční koridor a zahrádkářská kolonie.<sup>3</sup> Panoráma zobrazující poklidné zákoutí malé městské zahrádky – jež je zde za téměř dvacetiletou existenci Panometeru již několikátou expozicí – tak v tomto místě působí jako iluzivní oáza. Co je ale podstatnější – přivádí do tohoto místa poměrně značné množství návštěvníků, včetně organizovaných zájezdů. Oproti již zmíněnému panoramatu východního Berlína, jež bezesporu těží ze svého umístění přímo na jednom z turisticky nejexponovanějších míst německé metropole, jsou tedy nemalé počty návštěvníků lipského Panometeru tvořeny především diváky, kteří na toto místo zavítají přímo se záměrem zhlédnout právě panoráma.

Lipský Panometer tak nenabízí jen pohled na několik tisíc metrů čtverečních panoramatického obrazu. Je zároveň místem, kde lze sledovat, jak se na tento obraz dívá

---

<sup>1</sup> Carolus Garten – Yadegar Asisi – 360° Panorama [doprovodný leták]. Osobní archiv Matěje Forejta.

<sup>2</sup> [autor neuveden] Faszination 360°-Panorama. *Panometer Leipzig*. Dostupné on-line: <<https://www.panometer.de/leipzig/panometer-leipzig>> [citováno 29. 7. 2020].

<sup>3</sup> Obdobně je na tom i další Asisiho výstavní pavilon téhož názvu i stavebního původu v nedalekých Drážďanech. Kromě těchto je ale Yadegar Asisi autorem ještě několika dalších panoramat.

masa diváků, jak příchozí návštěvníci prožívají – dost možná i své první – setkání s médiem panoramatu. A co je důležité – jejich zážitek zde není zatížen aurou staleté historie vystaveného obrazu. Dívají se na obraz, o kterém vědí, že vznikl teprve nedávno jen proto, aby je ohromil. A přestože mají v kapsách – anebo i přímo v rukou, aby si mohli svůj zážitek zaznamenávat – chytré telefony, reagují na panoráma tak, jak bychom si představili, že na něj reagovali první diváci panoramat před necelými 250 lety.

Co mě tedy při návštěvě lipského Panometeru fascinovalo nejvíce, to byl neodbytný dojem cesty nazpět časem do počátků kultury masových médií. Anebo snad spíše pocit, jako bych se ocitl uprostřed živoucí mediální fosilie, která sice kdysi byla prvním příznakem rodící se masové kultury, ale napříč staletími účinně oslovuje své publikum – uvyklé mezitím na masovost zcela jiného řádu – stále totožnými praktikami, které do jejího genetického kódu postupně vepsal už její vynálezce Robert Barker, rodák z irského Kellsu, narozený v roce 1739.

Barker – ačkoli neměl profesionální školení a i ke svým pozdějším úspěchům se nejspíše dopracoval jako autodidakt – se ve svých profesních začátcích pokoušel v Dublinu nastoupit dráhu profesionálního malíře. Někdy kolem roku 1780 se přestěhoval do Edinburghu, kde začal působit jako portrétista, miniaturista a učitel kreslení a během svého pedagogického působení údajně aplikoval vlastní mechanický systém perspektivy. Ačkoli se žádné podrobnosti o tomto systému, stejně jako Barkerovy malby, nedochovaly, může být tato skutečnost důkazem Barkerova dlouhodobého zájmu o perspektivu, který pak nejspíše zúročil při vývoji panoramatu. Samotný nápad na vytvoření panoramatu se podle dobové anekdoty měl v Barkerově hlavě zrodit během vycházky na edinburskou vyhlídku Calton Hill. Právě výhled z tohoto místa se totiž stal námětem vůbec prvního panoramatu v dějinách, které Barker vytvořil jako půlkruhové. Samotnou výrobu však provázely komplikace, způsobené malbou na zakřivené plátno, na němž selhával klasický způsob malby. Robert Barker proto prováděl experimenty, vedoucí ke kompenzaci tohoto problému. Po dokončení prvního půlkruhového panoramatu odvezl své dílo k předvedení do Royal Academy of Arts v Londýně, u jejíhož prezidenta Joshuy Reynoldse se však panoráma nesetkalo s kladným hodnocením. Důvodem mohlo být pravděpodobně stále nedokonalé řešení perspektivy a také špatné osvětlení svíčkami. I přes neúspěch si Barker nechal svůj vynález patentovat a za podpory lorda Elchoa, svého mecenáše, pracoval na odstranění



obou přetrvávajících problémů – zakřivení perspektivy a osvětlení. Za tímto účelem provedl Barkerův syn Henry – jenž se měl v budoucnu stát skutečným autorem všech panoramat, která jeho otec produkoval – preciznější skici vyhlídky z Calton Hill a následně bylo v edinburském Holyroodském paláci realizováno a veřejně vystaveno nové panoráma – tentokrát již kruhové. Toto panoráma se následně prezentovalo v Glasgow a v roce 1789 také v Londýně, kde však nevzbudilo příliš velkou pozornost. I přesto se Barker – který už tehdy nevystupoval jen jako vynálezce důmyslného zábavního podniku, ale jako umělecký inovátor – rozhodl pracovat na novém díle, a sice na panoramatu Londýna. Henry Barker pro něj provedl skici ze střechy Albionských parních mlýnů u Blackfriarského mostu.<sup>4</sup> Panoramatický pohled na Londýn, původně vyvedený temperou opět jen v půlkruhové podobě a prezentovaný ve speciálně postavené rotundě v zahradě londýnského domu, kde Barker pobýval, vzbudil konečně výraznější pozornost a zaznamenal úspěch u veřejnosti. Opakovaně se přišel podívat i Joshua Reynolds, který ještě přednedávnem první Barkerův pokus o panoráma zkritizoval, a návštěvu dokonce doporučoval dalším. Po finančním úspěchu a údajném naléhání své matky bylo londýnské panoráma, do jehož provozu byla zapojena celá rodina, doplněno na celý kruh. V roce 1793 si Barker v Londýně pronajal nový pozemek a podle návrhu architekta Roberta Mitchella vybudoval první stálou rotundu pro vystavování panoramat, kde mohla být souběžně vystavena hned dvě panoramata, větší ve spodním a menší v horním patře. Ve spodním prostoru bylo původně prezentováno první panoráma namalované olejem namísto vodou ředitelnou barvou. Představovalo pohled na Portsmouth a podle dobových náčrtů pracovalo i s iluzí vody a mořského břehu, podrobnosti o technickém řešení se ovšem nedochovaly. Barkerův úspěch byl završen 1. května 1794, kdy panorama navštívil král Jiří III. s manželkou Charlotte. Robert Barker i nadále pracoval na nových panoramatech – každoročně jich byl schopen vyrobit hned několik – a aby mohl obměňovat expozici ve svém pavilonu, vyřazená panoramata prodával novým provozovatelům na zahraniční turné. Po vypršení Barkerovy exkluzivní licence v roce 1801 se mu ovšem začala velmi rychle rodit konkurence nejen v zahraničí, ale i v samotném Londýně, kde se panoramata stala – například dle svědectví malíře Johna Constablea – velkou módou, a tak Barker prodeje svých kruhových maleb zanechal a vyřazená panoramata začal přemalovávat.

---

<sup>4</sup> Díky výběru tohoto místa je dnes možné tuto práci poměrně přesně datovat – mlýny totiž v březnu roku 1791 shořely.

Když v roce 1806 Robert Barker zemřel, jeho syn Henry si k podnikání našel nového společníka. Ten se posléze stal jediným majitelem a v provozování někdejšího rodinného zábavního podniku otce a syna Barkerových pokračoval i v dalších letech.<sup>5</sup>

Tak jako lze již v Barkerově konceptu vysledovat všechny důležité fenomény a charakteristiky, jež panoráma jakožto médium definují, nacházíme tytéž opět i v Asisiho komerčních – a komerčně úspěšných – produkcích. I po dvou a půl stoletích zůstávají neměnné. Typickým rysem provozu panoramatu je od počátku jasné směřování k masovému pojetí zábavy. Už při projektování svého pavilonu pro panoráma počítal Barker s velkým objemem návštěvníků, a proto se také například vyhýbal odstranění lávky, která sice nevhodně stínila expozici ve spodním patře výstavního pavilonu, ale zároveň umožňovala samostatný vstup do patra horního. I při reinstalaci spodního patra totiž mělo být zájemcům umožněno navštívit alespoň panoráma vystavené v horním výstavním prostoru.<sup>6</sup> A kromě toho bylo díky oné lávce davu umožněno po vstupu do pavilonu plynule proudit postupně oběma expozicemi až k východu. Barker si tedy již v samém začátku dobře uvědomil specifika masové zábavy a obratně na ně zareagoval: „Obchod závisel na davu. Namalování panoramatu bylo finančně i technicky náročné, takže výsledek musel být předváděn měsíce nebo i celá léta, aby byl zajištěn výdělek. Po případném opadnutí zájmu mohla být malba srolována a předvedena na jiném místě.“<sup>7</sup> I model turné, který byl – přestože sám Robert Barker ho praktikoval jen po omezenou dobu – v 19. století typickou formou předvádění panoramatu, přitom můžeme sledovat v provozu několika expozic z produkce Yadegara Asisiho, stejně jako již zmíněné plynulé proudění publika pavilonem. Také při prohlídce lipského Panometeru totiž návštěvník směřuje od pokladny nejprve do úvodní výstavy

---

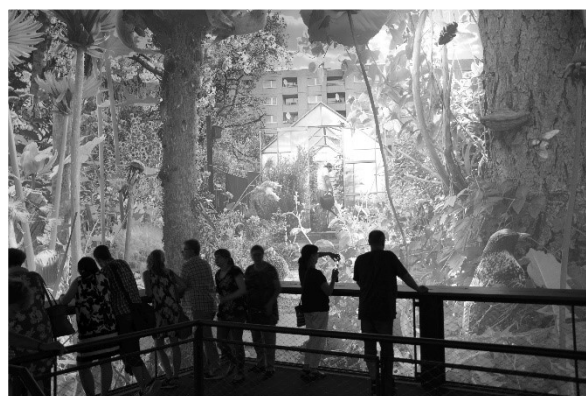
<sup>5</sup> Stephan Oettermann, *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, s. 77-84. Srov. Oliver Grau, *Virtual Art: From Illusion To Immersion*. Cambridge (Massachusetts) / London: MIT Press 2003, s. 56-89. Srov. Scott B. Wilcox, *Unlimiting the Bounds of Painting*. In: Ralph Hyde (ed.), *Panoramania! – The Art and Entertainment of the „All-embracing“ View*. London: Barbican Art Gallery 1988, s. 13-44. Srov. C. W. Ceram, *Eine Archäologie des Kinos*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1965, s. 57.

<sup>6</sup> S. Oettermann, c. d., s. 81.

<sup>7</sup> Erkki Huhtamo, *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge (Massachusetts) / London: MIT Press 2013, s. 7.

Na tomto místě je vhodné poznamenat, že právě masovost publika i předvádění formou turné jsou podstatné nejen pro panoráma tak, jak ho v užším slova smyslu coby kruhovou malbu chápou Stephan Oettermann, Oliver Grau či C. W. Ceram (byť ten se značně nepřesným popisem), ale i pro samostatnou – a ve střední Evropě nepříliš rozšířenou – variantu tzv. pohyblivého panoramatu převíjeného před sedícím publikem, jež do přímé souvislosti s kruhovými malbami klade jak Erkki Huhtamo, tak i Ralph Hyde.

návrhů a skic, prostřednictvím níž se –  
– ovšemže právě tak jako kdysi Robert Barker – prezentuje Yadegar Asisi svému publiku jako výtvarný umělec. Teprve poté vstupuje do samotné rotundy a prohlíží si panoráma. To není malované olejem, ale je vytištěné technologií digitálního tisku, chybí mu iluzivní předpolí, ale naopak je doplněno o zvukové a světelné efekty. Nakonec divák odchází přes prodejnu suvenýrů k východu. Ani prodej suvenýrů přitom není u panoramat ničím novým. Rané formy merchandisingu lze totiž sledovat opět již v Barkerových dobách, kdy si návštěvníci mohli zakoupit například anamorfotický diagram vystaveného panoramatu či třeba sérii pohlednic vytvořených podle vstupních autorových skic a studií.<sup>8</sup> Je skutečně fascinující, do jaké míry je nabídka suvenýrů v novodobých německých panoramatech podobná té z období prehistorie masové kultury. Anamorfotické diagramy i autorské skici stále zaujímají v regálech důležité místo.



*Panoráma „Carolus Garten“, Lipsko.  
Foto: Matěj Forejt.*

---

<sup>8</sup> S. Oettermann, c. d., s. 79.

Panoramata Roberta Barkera a Ydegara Asisiho se svým charakterem podniku na pomezí umění a komerce tvoří dva navzájem až neuvěřitelně podobné body ležící na začátku a (dosavadním) konci dějin média kruhové malby. Bylo by proto lákavé vyvodit z této skutečnosti snadný závěr, že toto médium je – až na některé dílčí proměny, mezi něž patří postupné opuštění praxe iluzivních terénů či doplnění panoramat o zvukové nahrávky a jimž budu věnovat pozornost později – stále stejné. To bychom však nemohli znát hned několik panoramat z 19. i 20. století, jež se nám dosud zachovala ve střední Evropě a jež se čímsi důležitým z naznačené linie vymykají. I přes fungování na půdorysu totožných mediálních praktik to totiž nejsou – tak jako u Barkera i Asisiho – apolitické atrakce pro pohled usilující o návštěvníkovo potěšení ze samotného dívání. A proto také vzbuzují hned několik zásadních otázek. Není ve vztahu k masové kultuře na místě o médiu panoramatu uvažovat nejen jako o rané formě masové zábavy, ale rovněž jako o raném projevu masové komunikace, propagace či dokonce propagandy? Jak je možné, že lze v souvislosti s jednou z prvních masových komerčních zábav hovořit také o jejím využití pro potřeby manifestace národních či regionálních identit? Lze ji v této poloze chápat jako samostatný mediální žánr? Jakými ho lze vymezit charakteristikami? A představuje naznačená neměnnost mediálních praktik panoramatu pro jeho soudobou kurátorskou praxi spíše výhodu, anebo naopak úskalí?

## II. Emancipačně-vlastenecké panoráma

Podíváme-li se i jen velmi stručně na dějiny předvádění panoramatu ve střední Evropě, snadno zjistíme, že i zde jsou počátky tohoto média spojeny především s komerční zábavou. V habsburské monarchii – na jejímž někdejším území se nacházejí všechna stará panoramata, jimiž se následně hodlám zabývat – bylo jako první představeno roku 1801 Barkerovo panoráma Londýna, jež bylo nejprve uvedeno ve Vídni, kam doputovalo s předchozími zastávkami v Hamburku a v Lipsku.<sup>9</sup> Po jeho odvezení si pak prázdnou vídeňskou rotundu umístěnou v Prateru pronajal Brit William Barton, aby v ní vystavil první panoráma rakouské provenience – a sice pohled na Vídeň. Autory tohoto panoramatu se stali Laurenz Janscha a Karel Postl, práce jim trvala dva roky a panoráma bylo veřejnosti představeno roku 1804. Protože se ale mělo již roku 1806 vydat vídeňské panorama na turné, během něhož bylo následně k vidění v Drážďanech, Lipsku, Berlíně, Hamburku, Kodani, Stockholmu, Petrohradě, Frankfurtu a Mnichově, vytvořil Karel Postl pro Bartonovu prázdnou rotundu panoráma Prahy.<sup>10</sup> Právě toto panoráma bylo posléze nejspíše převezeno také do Prahy, kde se vystavovalo v „Boudě na Koňském trhu“. V přesné dataci událostí kolem pražského panoramatu i v popisu jeho následného osudu dochází sice v sekundární literatuře ke kolizím,<sup>11</sup> jisté ovšem je, že se již ve svých počátcích toto médium představilo pražskému publiku a že se na tvorbě prvních rakouských panoramat podílel bechyňský rodák Karel Postl, který úspěchu vídeňského panoramatu využil i ve své žádosti o profesuru na pražské akademii.<sup>12</sup>

V habsburské monarchii se později panoramata prezentovala i na dalších místech, například v Salzburku. William Barton také ve své vídeňské rotundě představil panoramata Paříže či Gibraltaru. Výraznější vlna obnoveného zájmu o médium panoramatu nicméně v habsburské monarchii – stejně jako na dalších místech Evropy – spadá až do posledních desetiletí 19. století.<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> Je přitom doloženo, že už do Lipska dorazilo panoráma v notně opotřebovaném stavu. Viz O. Grau, c. d., 68.

<sup>10</sup> S. Oettermann, c. d., s. 222–223.

<sup>11</sup> Pavla Machalíková, Panorama a techniky iluze. In: Taťána Petrasová, Pavla Machalíková (eds.), *Člověk a stroj v české kultuře 19. století*. Praha: Academia 2013, s. 105–106. Srov. S. Oettermann, c. d., s. 226.

<sup>12</sup> P. Machalíková, c. d., s. 106.

<sup>13</sup> S. Oettermann, c. d., 234. Srov. S. B. Wilcox, c. d., 21.

Do vídeňského Prateru – který se v roce 1873 stal dějištěm světové výstavy a získal díky tomu novou podobu s rozlehlým komplexem výstavních pavilonů, jež i po skončení události sloužily nadále pro pořádání nejrůznějších komerčních akcí a výstav<sup>14</sup> – se panorama vrátilo v roce 1874.<sup>15</sup> Jeho pavilon pak na počátku 80. let 19. století nahradila nová budova s kupolí, v níž se následně vystavovalo několik různých panoramat. Stavba, jejíž existenci ukončil požár v roce 1945, sice přestala vystavování panoramat sloužit již poměrně záhy, ale i nadále byla využívána pro potřeby jiných forem masové zábavy. Nejprve byla v 90. letech 19. století přeměněna na cirkus a v roce 1920 pak na kino s kapacitou 1700 diváků.<sup>16</sup> Prater však v závěru 19. století nenabízel svým návštěvníkům pouze jediné panorama – v roce 1886 zde stejná firma vybudovala ještě tzv. Grand Panorama, kde se rovněž střídaly různé expozice kruhových maleb. V roce 1898 pak bylo v tomto areálu veřejnosti představeno panorama k 50. výročí vlády císaře Františka Josefa I., na kterém byl vyveden mimo jiné skupinový portrét císařské rodiny.<sup>17</sup>

Náměty, jež panoramata v 19. století obvykle zpracovávala, shrnul Jacques Aumont ve svém známém textu o mobilizaci pohledu: „Zvláštní oblibě se těšily mořské břehy [...], ale také komplexy fiktivních scén, bitev [...] nebo ukřižování [...]. Statické, ale přesto uchvacující obrazy mistrovských děl přírody, velkých událostí dějin nebo velkých vlasteneckých počinů současnosti.“<sup>18</sup> Na základě tohoto velmi stručného shrnutí Aumont následně tvrdí, že by nebylo „nic jednoduššího než podrobit tyto panorámy tematickému čtení: jednalo by se o běžná témata celého 19. století“.<sup>19</sup> Tím však přehlíží pozoruhodné vnitřní dynamiky, které lze i uvnitř tohoto zdánlivě jednoznačného tematického rozpětí vypořádat.

Z hlediska ryze formální analýzy námětů jednotlivých panoramatických maleb by se sice jejich seznam skutečně mohl zdát být rejstříkem variací na několik málo

---

<sup>14</sup> Problematikou světové výstavy ve Vídni se obšírně zabývá publikace Wolfgang Kos, Ralph Gleis (eds.), *Experiment Metropole 1873: Wien und die Weltausstellung*. Wien: Wien Museum 2014.

<sup>15</sup> Ottermann, c. d., s. 234.

<sup>16</sup> Zirkus Busch. *Wien Geschichte Wiki*. Dostupné on-line:

<[https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Zirkus\\_Busch](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Zirkus_Busch)> [citováno 28. 7. 2020]. Srov. S. Ottermann, c. d., s. 237.

<sup>17</sup> S. Ottermann, c. d., s. 238.

<sup>18</sup> Jacques Aumont, Proměnlivé oko aneb Mobilizace pohledu. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Nakladatelství Herrmann & synové 2004, s. 172.

<sup>19</sup> Tamtéž.

základních vzorců, ovšem při důkladnějším pohledu je zjevné, že okolnosti vzniku jednotlivých panoramat i významy, jež jim přisuzovaly dobové doprovodné materiály či raný merchandising, umožňují i v rámci těchto *běžných* témat rozlišovat množství samostatných kategorií. Ty přitom není od věci označit za kategorie žánrové. Stejně jako je tomu například u filmových žánrů, je také žánry panoramat sice možné chápat jako poměrně fluidní kategorie, jejichž hranice se mohou vzájemně překrývat a jež mohou zrcadlit stejně tak divácká očekávání, jako producerské záměry, zásadní je zde však připustit, že i v panoramatu může být jedno téma pojednáno na základě rozličných žánrových vzorců. Tak jako může být v kinematografii totéž válečné téma námětem válečného filmu i sociálního dramatu, lze také například vítězné berlínské panoráma bitvy u Sedanu z roku 1883<sup>20</sup> oproti o dva roky staršímu<sup>21</sup> pacifistickému lucernskému Bourbakiho panoramatu kategorizovat jako odlišný mediální žánr.

Právě v závěru 19. století – tedy v průběhu druhé vlny zájmu o médium panoramatu – lze přitom na území habsburské monarchie sledovat vznik několika panoramat vykazujících celou řadu specifických rysů, jež jim jsou společné a zároveň je odlišují od jiných projektů panoramatické malby té doby. Pro absenci adekvátního termínu v dosavadní literatuře zavádím pro tento mediální žánr označení *emancipačně-vlastenecké panoráma* a definuji jej především na základě analýzy trojice dochovaných panoramat ze závěru 19. století, jež vznikla v Praze, Innsbrucku a Lvově.

Žánr emancipačně-vlasteneckého panoramatu vymezují šesti hlavními specifiky.

Zaprvé, vznik emancipačně-vlasteneckého panoramatu je vždy motivován snahou **deklarovat národní či regionální identitu**, a pochopitelně tak není ušetřen ani příslušných dobových politických souvislostí. V závěru 19. století byl veřejný – a to jak politický, tak společenský – život habsburské monarchie definitivně rozdroben do množství protichůdných zájmů národoveckých hnutí. Ta svou kulturu, historii i politické požadavky manifestovala významnou měrou rozličnými formami umění a kultury. Není proto příliš velkým překvapením, že se nástrojem takové manifestace stalo také

---

<sup>20</sup> Alexander Glintschert: Das Sedan-Panorama. *Anderes.Berlin*, 16. 12. 2016. Dostupné on-line: <<https://anderes-berlin.de/das-sedan-panorama>> [publikováno 16. 12. 2016, citováno 28. 7. 2020].

<sup>21</sup> [autor neuveden] Bourbaki Panorama. *International Panorama Council*. Dostupné on-line: <[https://panoramacouncil.org/what\\_we\\_do/resources/panoramas\\_and\\_related\\_art\\_forms\\_database/bourbaki\\_panorama/?type=360&search=bourbaki](https://panoramacouncil.org/what_we_do/resources/panoramas_and_related_art_forms_database/bourbaki_panorama/?type=360&search=bourbaki)> [citováno 28. 7. 2020].

panoráma – v té době již velmi dobře známé médium, jehož masový potenciál byl pro daný účel takřka ideální. Ačkoli ji mediální archeologie ponechává často stranou, obsahuje panoráma coby první plnohodnotné moderní masové médium i zásadní rovinu propagační, ne-li dokonce propagandistickou.

Zadruhé, manifestaci nacionalistických a politických zájmů zde slouží výhradně **témata bitev**. Jedná se pochopitelně o takové bitvy, jež zaujímají významnou pozici v kolektivní paměti a jejichž zúčastněným stranám připisoval – přinejmenším v době vzniku panoramatu – sdílený historický narativ platný v kruzích zadavatelů jasně vymezené role v cestě za národními zájmy. Zároveň se jednalo o bitvy, které se odehrály minimálně před několika desetiletími, nikoli nedávno, jako tomu bylo naopak třeba v případě Bourbakiho panoramatu v Lucernu.

Zatřetí, pro žánr emancipačně-vlasteneckého panoramatu jsou zcela určující rovněž produkční podmínky a způsoby **financování**. Přestože tomuto aspektu není obvykle v mediálních dějinách panoramatu věnována adekvátní pozornost,<sup>22</sup> zdá se být zájem o financování naprosto určujícím pro přiřazení konkrétní kruhové malby k žánru emancipačně-vlasteneckého panoramatu.<sup>23</sup> Přestože totiž pro některá komerční panoramata vybrali jejich provozovatelé rovněž bitevní témata, lze předpokládat, že volba tématu měla odlišné motivace. Kromě faktu, že v Rakousku se v této době vystavovala například panoramata zobrazující válečné scény z Francie či Belgie,<sup>24</sup> je důkazem různorodých mechanismů výběru bitevních témat opět již zmiňované lucernské Bourbakiho panoráma. Podle Stephana Oettermanna se totiž jednalo „možná o jediné panoráma z této doby, jež nebylo *hurá-patriotické* a *šovinistické*“, a to proto, že ho financovala jistá pacifisticky zaměřená společnost.<sup>25</sup> Vznik emancipačně-vlasteneckých panoramat nebyl financován komerčními subjekty z oblasti

---

<sup>22</sup> Zde je důležité poznamenat, že Stephan Oettermann ve svých – co do rozsahu dodnes nepřekonaných a dodnes normativních – dějinách panoramatu sice často zmiňuje jména osob či společností, jež jednotlivé projekty financovaly, avšak nejspíš i kvůli nevhodnému vymezení popisovaných geografických oblastí se jako jediným z emancipačně-vlasteneckých panoramat zabývá tím v Innsbrucku, kdy navíc nezmiňuje některé důležité okolnosti jeho vzniku. Při četbě Oettermanna tak kategorii emancipačně-vlasteneckých panoramat není možné vyčíst ani „mezi řádky“.

<sup>23</sup> Za podnětný impuls, abych při definici emancipačně-vlasteneckého panoramatu „sledoval peníze“, děkuji profesorovi Thorstenu Loggeovi z Fakultät für Geisteswissenschaften Universität Hamburg.

<sup>24</sup> S. Oettermann, c. d., s. 234–237.

<sup>25</sup> Tamtéž, c. d., s. 250.



masové zábavy, ale přímo jednotlivými zájmovými, chceme-li národnostními, skupinami.

Začtvrté, emancipačně-vlastenecká panoramata vznikala v závěru 19. století v návaznosti na organizaci **vlasteneckých či regionálních výstav**. Je to shodně případ pražského, innsbruckého i lvovského panoramatu.

Zapáté, využití emancipačně-vlasteneckého panoramatu coby nástroje manifestace kulturní vyspělosti lze vnímat jako určující pro **výběr zhotovitele**. Zatímco v tomto ohledu je innsbrucké panoráma iniciované německojazyčnou komunitou jistou výjimkou, nacionalismus pražského i lvovského panoramatu se odrazil také ve složení realizačních týmů.

A konečně zašesté, důležitý rozdíl oproti standardní dobové praxi lze u emancipačně-vlasteneckých panoramat pozorovat ve vztahu k jejich prezentaci. Nebyla totiž jako tehdejší komerční panoramata distribuována formou mezinárodních turné, ale po případném dočasném zapůjčení na jiné místo se – s ohledem na vlastnickou strukturu související s předestřenou formou financování poměrně logicky – vracela zpět na své původní místo. U všech tří sledovaných panoramat se nakonec ustálilo poměrně netypické **sepětí panoramatické malby s její výstavní rotundou**, popřípadě dalšími, jež je následně nahradily. V již nastíněné celkové konstelaci pak tento fakt nahrál tomu, aby emancipačně-vlastenecká panoramata neskončila v propadlišti dějin, ale naopak dostala v dalších desetiletích možnost sehrát roli významných národních monumentů – to už ovšem nikoli v rámci habsburské monarchie, ale v několika různých národních státech.

Následující kapitoly nastíní formou případových studií konkrétní okolnosti, v jakých vznikala a dodnes fungují emancipačně-vlastenecká panoramata z Innsbrucku a Lvova. Protože však – jak už bylo naznačeno v úvodu – vnímám panoráma jako médium, jehož dějiny neutnul konec 19. století, přiřazuji k nim ještě další panoráma z durynského městečka Bad Frankenhausen. Byť toto panoráma vzniklo o celé století později, naplňuje – s výjimkou příslušnosti k vlastenecké výstavě, což je ale podmíněno proměněnými dobovými okolnostmi – všechny charakteristiky emancipačně-vlasteneckého panoramatu. Vzniklo totiž jako emancipačně-vlastenecké panoráma východního Německa.

## **i. Panoráma bitvy u Raławic**

Nejstarším ze tří dochovaných panoramat, jež dosud připomínají druhou vlnu zájmu o toto médium v někdejší habsburské monarchii, je polské *panoráma bitvy u Raławic* (Panorama Raławicka) z roku 1894. Podobně, jako tomu je i u ostatních emancipačně-vlasteneckých panoramat, utváří i v tomto případě dějiny samotného díla s jeho námětem pozoruhodně konzistentní celek, jehož nedílnou součástí tvoří i soudobá výstavní praxe.

Začneme ale od úplného začátku: Pro polskou národní identitu i dějiny polské státnosti je bezesporu velmi významná opakovaná historická zkušenost se zcela zásadní územní dezintegrací, jaká kupříkladu v dějinách českých zemí nemá obdoby. Proces, kdy v druhé polovině 18. století postupně z mapy střední Evropy zmizel polsko-litevský stát (pode svého republikánského státního zřízení nazývaný v této etapě *Rzeczpospolita*), se v dějepise označuje jako tzv. trojí dělení Polska. Jeho poslední fáze – předcházející definitivnímu zániku státu a rozdělení jeho zbylého území mezi Prusko, Rusko a Rakousko – je spojena s protiruským povstáním vedeným generálem Tadeuszem Kościuszkiem, díky své předchozí činnosti v Severní Americe „ověnčeným aureolou bojovníka za americkou nezávislost“.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Jiří Friedl, Tomasz Jurek, Miloš Řezník, Martin Wihoda, *Dějiny Polska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2017, s. 297.

Toto povstání má přitom významné místo nejen v kořenech tradiční polské averze vůči Rusku, ale rovněž v mobilizaci nižších vrstev polského obyvatelstva k nasazení pro národní zájmy. Kościuszkovi se totiž „už v první fázi povstání podařilo zformovat selské houfy. A když zásah poddaných, vyzbrojených napřímenými kosami, rozhodl o překvapivém vítězství v bitvě u Raclawic, v níž Rusové hodlali povstání hned v zárodku vojensky zadusit a jež se stala nejen prvním, ale i nejskvělejším vojenským úspěchem insurekce, rozhodl se Kościuszko této události využít k rozsáhlé propagandistické akci. Raclawice se pak zapsaly hluboko do polské historické tradice. [...] Kościuszko vytěžil raclawické vítězství v politickém směru k propagaci nových představ o národě a společnosti, aby zdůraznil nadstavovský charakter národního boje a význam neprivilegovaných vrstev. Roli poddaných s píkami a kosami jako nového symbolu národního povstání představil akt okázalého veřejného vyznamenání.“<sup>27</sup> Autoři zde citovaných Dějin Polska rovněž upozorňují, že „v textech vzniklých v souvislosti s povstáním nelze přehlédnout svého druhu nobilitaci lidu a selského stavu. Jeho povolání k zodpovědnosti a k boji za vlast provázely proklamace, jež mu přiznávaly status důležité, ne-li nejdůležitější společenské vrstvy jako ‚živitele‘ společnosti, přičemž se zde zřejmě fyziokratické vlivy mísily s výslovnými odkazy k přirozenému právu a lidským právům“.<sup>28</sup> Je tedy zjevné, že již v době samotného – byť poraženého – Kościuszkova povstání se začal utvářet významný základ národního mýtu, který měl napříště posloužit obnoveným snahám o polskou emancipaci.

A bylo to právě panorama, které se stalo – pochopitelně společně s tradičními formami vysokého umění – médiem, jež mělo skrze odkaz Kościuszkova povstání tlumočit myšlenky polské národní emancipace širokému publiku. Stalo se tak u příležitosti *Všeobecné zemské výstavy ve Lvově* (Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie) v roce 1894. A samozřejmě nikoli v kulturním vakuu.

Město Lvov leželo již od prvního dělení Polska – tedy od roku 1772 – na území habsburské monarchie a bylo hlavním městem Haliče. Jistá míra autonomie této oblasti – jež byla na rozdíl od všech ostatních zemí monarchie od roku 1871 ve vídeňské vládě reprezentována vlastním ministrem – přitom „umožnila rozvinout relativně samostatnou vzdělávací a kulturní politiku, s níž souviselo podstatné zlepšení podmínek

---

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 299.

<sup>28</sup> Tamtéž.

pro polské národní hnutí, až do první světové války nesrovnatelně lepších, než jaká byla situace v pruském záboru, Polském království a západoruských guberniích. Vídeňská vláda do značné míry přenechala haličsko-polským intelektuálním a společenským elitám také politiku paměti, takže se toto území od poslední třetiny století stalo dějištěm upomínkových akcí, slavností a dalších komemorativních rituálů, které v mimorakouských polských zemích nebyly myslitelné. [...] Halič v této době přinesla zásadní vklad k utváření národního historického narativu a kolektivní paměti”.<sup>29</sup> To vše souviselo rovněž s rozvojem polské historizující malby či s výstavbou pomníků, pro něž bylo mimochodem jedním z nejvýznamnějších námětů Kościuszkovo povstání dovršující v té době své sté jubileum.<sup>30</sup> Konkurencí polským zájmům tu přitom nebyla ani tak státní politika paměti jako „rusínské hnutí, formující vlastní národní kolektivní paměť a dožadující se jejího zohlednění. Charakteristickým projevem byly později například ve východní Haliči polsko-rusínské spory o názvy ulic a náměstí, a tedy o „symbolické obsazení prostoru“”.<sup>31</sup> Hovoříme-li tedy o „obsazování“ veřejného prostoru a snahách oslovit co nejširší spektrum veřejnosti existující v mnohonárodnostní monarchii (a měnící se postupně v tavicí kotel středoevropských nacionalismů), je poměrně logické, že se polští národovci rozhodli nevyužívat k deklaraci svých zájmů pouze konvenční způsoby v podobě názvů ulic či sochařských děl ve veřejném prostoru, ale že se zajímali také o využití média, jehož schopnost oslovit masy byla v té době ověřena již celým stoletím praxe.

Ačkoli se jednalo o velkolepý projekt, jehož realizace se stala jednou z důležitých součástí zemské výstavy, je panoráma bitvy u Raclawic tradičně vydáváno – podobně jako mnohá další – za umělecký projekt svého autora, lvovského malíře Jana Styky. Ten začal na přípravě panoramatu pracovat v září roku 1892.<sup>32</sup> Již v listopadu téhož roku pak ke spolupráci přizval malíře Wojciecha Kossaka, specializovaného na vojenskou tematiku,<sup>33</sup> který se stal hlavním spoluautorem panoramatu. Přípravy zaštiťoval *Komité pro výstavbu panoramatu bitvy u Raclawic* (Komitet Budowy Panoramy Raclawickej) a financovala za tímto účelem vzniklá akciová společnost, „do níž vstoupili

---

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 391–392.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 392.

<sup>31</sup> Tamtéž.

<sup>32</sup> [autor neuveden] Panorama Raclawicka: Kalendarium historyczne. *Muzeum Narodowe we Wrocławiu*. Dostupné on-line: <[http://mnwr.pl/wp-content/uploads/2018/05/kalendarium\\_historyczne\\_pr.ppt](http://mnwr.pl/wp-content/uploads/2018/05/kalendarium_historyczne_pr.ppt)> [citováno 11. 6. 2020].

<sup>33</sup> Tamtéž.

nejvyšší hodnostáři a bohatí občané Haliče“. Styka s Kossakem během nich absolvovali studijní cesty – v únoru 1893 nejprve do Rakouska a Německa, aby se seznámili s technologií malby panoramatu, a v dubnu pak na samotné místo bitvy ležící asi čtyřicet kilometrů severně od Krakova – a vytvořili také zkušební model panoramatu v poměru 1:10. Ten byl hned v dubnu představen Komitétu.<sup>34</sup> Během své zahraniční cesty se malíři seznámili s německým krajinářem Ludwikem Bollerem, jenž se pak stal – společně s dalšími asi šesti tvůrci – rovněž spoluautorem<sup>35</sup> výsledného panoramatického obrazu o rozměrech<sup>36</sup> 15 x 114 metrů, dokončeného po necelých devíti měsících práce 28. května 1894.<sup>37</sup>

Panoráma bitvy u Raclawic bylo veřejnosti představeno společně s otevřením *Všeobecné zemské výstavy ve Lvově* již 5. června – tedy dva měsíce po stém výročí Kościuszkova raclawického vítězství.<sup>38</sup> Panoráma – prezentované zcela v souladu s dobovými zvyklostmi v samostatně stojící historizující rotundě – se údajně od samého zahájení výstavy těšilo mimořádnému zájmu návštěvníků.<sup>39</sup> Coby upomínkový materiál bylo vydáno pamětní album. Dochovala se také vyobrazení, podle kterých významné hosty panoramatu prováděl svým dílem sám malíř Jan Styka.<sup>40</sup> Panoráma bylo návštěvníkům přístupné až do ukončení výstavy 16. října 1894,<sup>41</sup> o dva roky později pak dočasně opustilo Lvov a bylo k vidění v Budapešti na výstavě u příležitosti oslav uherského milénia.<sup>42</sup> Následně se panoráma vrátilo zpět do Lvova a roku 1912 bylo městskou správou vykoupeno od již zmiňované akciové společnosti coby původního

---

<sup>34</sup> Tamtéž.

<sup>35</sup> [autor neuveden] Panorama Raclawicka: Historia. *Muzeum Narodowe we Wrocławiu*. Dostupné on-line: <<https://mnwr.pl/oddzialy/panorama-raclawicka/historia>> [citováno 11. 6. 2020].

<sup>36</sup> [autor neuveden] Panorama Raclawicka: Ekspozycja stała. *Muzeum Narodowe we Wrocławiu*. Dostupné on-line: <<https://mnwr.pl/oddzialy/panorama-raclawicka/ekspozycja-stala>> [citováno 11. 6. 2020].

<sup>37</sup> [autor neuveden] Panorama Raclawicka: Kalendarium historyczne. *Muzeum Narodowe we Wrocławiu*. Dostupné on-line: <[http://mnwr.pl/wp-content/uploads/2018/05/kalendarium\\_historyczne\\_pr.ppt](http://mnwr.pl/wp-content/uploads/2018/05/kalendarium_historyczne_pr.ppt)> [citováno 11. 6. 2020].

<sup>38</sup> [autor neuveden] Panorama Raclawicka: Kalendarium historyczne. *Muzeum Narodowe we Wrocławiu*. Dostupné on-line: <[http://mnwr.pl/wp-content/uploads/2018/05/kalendarium\\_historyczne\\_pr.ppt](http://mnwr.pl/wp-content/uploads/2018/05/kalendarium_historyczne_pr.ppt)> [citováno 11. 6. 2020].

<sup>39</sup> [autor neuveden] Panorama Raclawicka: Historia. *Muzeum Narodowe we Wrocławiu*. Dostupné on-line: <<https://mnwr.pl/oddzialy/panorama-raclawicka/historia>> [citováno 11. 6. 2020].

<sup>40</sup> [autor neuveden] Panorama Raclawicka: Kalendarium historyczne. *Muzeum Narodowe we Wrocławiu*. Dostupné on-line: <[http://mnwr.pl/wp-content/uploads/2018/05/kalendarium\\_historyczne\\_pr.ppt](http://mnwr.pl/wp-content/uploads/2018/05/kalendarium_historyczne_pr.ppt)> [citováno 11. 6. 2020].

<sup>41</sup> Wojciech Paduchowski, Galicyjskie górnictwo i hutnictwo w świetle Powszechnej Wystawy Krajowej we Lwowie w 1894 roku. In: *Folia Historia Cracoviensia* č. 20, 2014, s. 159.

<sup>42</sup> Panorama Raclawicka: Kalendarium historyczne. *Muzeum Narodowe we Wrocławiu*. Dostupné on-line: <[http://mnwr.pl/wp-content/uploads/2018/05/kalendarium\\_historyczne\\_pr.ppt](http://mnwr.pl/wp-content/uploads/2018/05/kalendarium_historyczne_pr.ppt)> [citováno 11. 6. 2020].

vlastníka. Po vážném poškození během polsko-ukrajinských bojů o Lvov v roce 1918 byla malba v letech 1920–1922 zrestaurována pod vedením Wojciecha Kossaka, jednoho ze svých spoluautorů. Ten následně dohlížel také na další zásadnější rekonstrukci v letech 1928–1929, kdy v malbě provedl oproti její původní podobě i dílčí aktualizaci. I nadále bylo panoráma až do závěru meziválečného období přístupné veřejnosti na svém původním místě. Lvovské dějiny panoramatu bitvy u Raławic se pak uzavírají událostmi druhé světové války – někdejší výstaviště s dosud přístupným panoramatem bylo nejprve roku 1941 přeměněno na německou vojenskou základnu, již v roce 1944 vybombardovalo sovětské letectvo. Rotunda s panoramatem byla vážně poškozena, načež bylo rozhodnuto o sejmutí a svinutí plátna a jeho uložení do bezpečí.<sup>43</sup> Na své původní místo se však již Stykova a Kossakova malba nikdy nevrátila.

Překreslení hranic poválečné Evropy na základě dohod vítězných mocností mělo za následek, že se Lvov coby jedno z někdejších center polskojazyčného intelektuálního života i polského národního hnutí ocitl na území Sovětského svazu. Polsku, ochuzenému o část jeho historických teritorií a rozšířenému naopak směrem na západ na do té doby německá území, tak na území sousedního státu zůstaly nejen místa symbolicky spojená s jeho vlastní historií, ale také hmotné kulturní památky. V létě roku 1946 proto Sovětský svaz svolil k předání panoramatu bitvy u Raławic polskému státu. Kromě něj byla ze Lvova odvezena rovněž část sbírek tzv. Ossolinea, vědeckého ústavu založeného Józefem Maksymilianem Ossolińským. Je přitom pozoruhodné, že obě tato *místa paměti* (haličských) Poláků byla přesunuta do Vratislavi – donedávna německé Breslau, nyní polské Wrocław. Popolštění tohoto města se totiž stalo jedním z významných úkolů na cestě ke stabilizaci mezinárodních vztahů v nedávno vzniklém východním bloku a – přes široký odpor mezi obyvatelstvem i v řadách politické garnitury – se k němu oficiálně hlásila i Německá demokratická republika, na jejímž území skončila po masových odsunech nemalá část dosavadních obyvatel nejen Vratislavi, ale i dalších území nově přiřčených k Polsku. Z tohoto důvodu se také ve východním Německu cíleně eliminovalo používání německých názvů nyní polských měst.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Tamtéž.

<sup>44</sup> Více k tomuto tématu: Andreas Kossert, *Chladná vlast: Historie odsunutých Němců po roce 1945*. Brno: Host 2011, s. 235–276.

Odkaz polských národních buditelů 19. století byl tedy po roce 1945 přenesen z Haliče na zcela nové místo, kam byl s jeho pomocí implantován základ kolektivní identity těch, kteří se měli stát jeho novými obyvateli. Z pomníku národního útlu a výrazu protiruské či protirakouské rezistence se tím pádem tento odkaz stal nástrojem radikální implementace nové kulturní identity. S jeho uplatněním to však nakonec nebylo úplně snadné.

Přestože ještě v roce 1946 byl ustaven první z několika poválečných komitétů pro vybudování panoramatu bitvy u Raławic ve Vratislavi, v roce 1948 navrhl architekt Michał Jassem pro panoráma novou rotundu ve stylu klasicizující moderny a do roku 1950 byla dokončena první poválečná konzervace plátna,<sup>45</sup> zpřístupnění panoramatického památníku bitvy u Raławic ve Vratislavi se ovšem začala postupně zásadně zpožďovat. V lidovědemokratickém satelitu Sovětského svazu přitom není důvod pro postupné utlumení snah o otevření panoramatu nijak překvapivý. Téma polského odporu proti Rusku se totiž stalo v dobové konstelaci krajně nepohodlným.<sup>46</sup> Přesto v roce 1957 proběhla již druhá architektonická soutěž na novou vratislavskou rotundu, z níž vzešel návrh architektů Ewy a Marka Dziekońských v podobě pozoruhodné brutalistní stavby, jejímuž provedení měl dominovat pohledový beton. Hrubá stavba rotundy podle tohoto návrhu však byla dokončena až o deset let později a dokončovací práce se nakonec vlekly ještě více jak další desetiletí. Během této doby došlo z nařízení památkové správy dokonce i k odvezení celého plátna z Vratislavi a k jeho uložení ve Varšavě. K navrácení panoramatu do Vratislavi a úspěšnému zvršení cesty k jeho zpřístupnění veřejnosti tak došlo až v uvolňujících se poměrech poloviny 80. let. Slavnostní otevření panoramatu bitvy u Raławic ve Vratislavi, jehož se zúčastnil i ministr kultury a umění Polské lidové republiky, se odehrálo 14. června 1985. Od počátku 40. let to bylo poprvé, kdy mohla Stykovu a Kossakovu monumentální malbu spatřit veřejnost. Co je ale ještě důležitější: Teprve v polovině 80. let 20. století byla úspěšně završena snaha budovat kolektivní identitu (nyní) polské Vratislavi s využitím téhož emancipačně-vlasteneckého panoramatu, které stejnému účelu začalo v (tehdy) polském Lvově sloužit o více jak století dříve.

---

<sup>45</sup> [autor neuveden] Panorama Raławicka: Kalendarium historyczne. *Muzeum Narodowe we Wrocławiu*. Dostupné on-line: <[http://mnwr.pl/wp-content/uploads/2018/05/kalendarium\\_historyczne\\_pr.ppt](http://mnwr.pl/wp-content/uploads/2018/05/kalendarium_historyczne_pr.ppt)> [citováno 11. 6. 2020].

<sup>46</sup> [autor neuveden] Panorama Raławicka: Historia. *Muzeum Narodowe we Wrocławiu*. Dostupné on-line: <<https://mnwr.pl/oddzialy/panorama-raclawicka/historia>> [citováno 11. 6. 2020].

I díky velmi pozdnímu uvedení do nové etapy své existence je v současnosti<sup>47</sup> panorama bitvy u Racławic k vidění v zásadě ve své původní vratislavské podobě. Interiér samostatně stojící budovy obsahuje z velké části původní vybavení včetně některých drobných detailů a vyznačuje se – jak je pro podobné realizace z druhé poloviny dvacátého století ve státech východního bloku běžné – pozoruhodnou materiálovou velkorysostí. Kombinuje se zde především dřevo, kov a leštěný mramor s dalšími typy leštěného i neleštěného kamene. Podle dostupných (byť nijak detailních) vyobrazení původní lvovské rotundy a se zohledněním znalosti způsobů prezentace panoramat v závěru 19. století tak lze s jistotou konstatovat, že architektonické řešení současného vratislavského pavilonu je podstatně velkolepější a panoramatickou malbu Styky a Kossaka podtrhuje podstatně sugestivnějším symbolickým působením.

Rozlehlý vstupní vestibul umístěný mírně pod úroveň okolního terénu v hmotově oddělené části budovy ve svém prostoru integruje provozní zázemí pro návštěvníky i úvodní část expozice ve formě dokumentárního filmu a umožňuje přístup do dvou hlavních výstavních prostor. Menším z nich je tzv. malá rotunda – okrouhlý výstavní sál, který sice svým půdorysem i architektonickým řešením cituje tradiční rotundy kruhových maleb, avšak obsahuje poměrně konvenční vojenskohistorickou expozici věnovanou bitvě u Racławic. Na kruhovém soklu uprostřed prostoru je vystaven model oblasti, kde se bitva odehrála, a na něm znázorněno rozmístění vojenských jednotek.

Odděleným vstupem je pak z vestibulu přístupný ústřední kruhový prostor, v němž je vystavena samotná panoramatická malba. Návštěvníci jsou do něho ze vstupního vestibulu vpouštěni po skupinách v pravidelných intervalech, a to na základě časových vstupenek. Plynulému proudu návštěvníků, jaký je pro divácký zážitek z panoramatu typický, brání kovová mříž. Ačkoli to s největší pravděpodobností není vědomým kurátorským záměrem, návštěvník se hned v úvodu musí podřídit přísné kolektivní disciplinaci.

Za mříží pak navazuje temná chodba s kamennými obklady. Její účinek bezčasého meziprostoru je přitom bezesporu možné přičítat záměru architektů. V souladu s ideologickým nábojem panoramatu bitvy u Racławic lze tuto spojovací chodbu interpretovat i jako prostor uložený „v půdě Polska, v téže zemi, jež je zachycena na malbě, kterou zanedlouho spatříte, a jež je nasáklá krví staleté národní touhy po

---

<sup>47</sup> Popis odvíjím od své vlastní návštěvy na podzim roku 2016. Podle dostupných informací od té doby expozice neprošla žádným výraznějším zásahem.



nezávislosti“.<sup>48</sup> Lhostejno přitom, že to není hlína města, jež v době vzniku malby nemělo s polskými národoveckými aspiracemi mnoho společného, která zde vládne takovou symbolickou mocí. Je to totiž naopak právě tato chodba, která umožňuje hlínu – proměněnou teprve poměrně nedávno v území určené k realizaci těchto aspirací – prosáknout odkazem polské národní emancipace 19. století.

Na svém konci pak tato chodba plynule přechází ve spirálovitou plošinu se schodištěm, jež ústí uprostřed hlavní rotundy panoramatu. Jeho prohlídka je doprovázena zvukovou nahrávkou výkladu v polštině, cizincům jsou pak na místě k dispozici audioguidy s překladem do šestnácti dalších jazyků (včetně češtiny či esperanta), pro nevidomé je k dispozici zvukový popis malby.<sup>49</sup> Výklad je vystavěn zcela v souladu s mediálními konvencemi tak, jak ho lze znát i z dalších expozic panoramatu. Kromě stručné historie samotné malby se věnuje především popisu znázorněné bitvy. Doba prohlídky je pevně vymezena, po uplynutí stanoveného času se skupina návštěvníků hromadně odebere stejnou cestou zpět do vstupního vestibulu.

---

<sup>48</sup> Mila Szczecina, Marek Pieniążek, Victor Adorjan: The Panorama Raclawicka: A Battleground for Identity. *Performer*, 2, 2012, č. 5. Dostupné on-line: <<https://grotowski.net/performer/performer-5/panorama-raclawicka-battleground-identity>> [citováno 26. 6. 2020].

<sup>49</sup> [autor neuveden] Panorama Raclawicka: Informacje praktyczne. *Muzeum Narodowe we Wrocławiu*. Dostupné on-line: <<https://mnwr.pl/oddzialy/panorama-raclawicka/bilety-informacje-praktyczne>> [citováno 11. 6. 2020].

## ii. Panoráma bitvy na Bergiselu

Manifestace národní či regionální identity a snahy o kulturní emancipaci nebyly na území habsburské monarchie jen doménou Slovanů nebo dalších neněmecky mluvících národnostních skupin. Že je proměna panoramatu v nástroj národovecké agitace významným fenoménem druhé vlny rakouského zájmu o toto médium a že se týká rovněž německy mluvících oblastí náležejících i dnes území Rakouské republiky, dokládá *panoráma bitvy na Bergiselu* v Innsbrucku. Také toto panoráma, nazývané v místní tradici *obří kruhovou malbou* (Riesenrundgemälde),<sup>50</sup> přitom ani dnes neztrácí svůj emancipační náboj a funguje jako významný nástroj (re)prezentace tyrolské regionální identity.

Podobně jako v případě českého a polského emancipačně-vlasteneckého panoramatu sahá i geneze toho tyrolského do první poloviny 90. let 19. století. A také v Innsbrucku se v té době odehrála významná událost vlasteneckého života – byla to *Tyrolská zemská výstava* (Tiroler Landesaussstellung) konaná roku 1893. V atmosféře této výstavy a s vidinou další – mezinárodní sportovní výstavy plánované na rok 1896 – iniciovali Josef Calasanz Platter, spisovatel a tajemník turistického svazu, a Dr. Anton Kofler, tajemník tyrolské obchodní komory, započítí příprav na vybudování panoramatu, jehož námětem se měly stát ani ne devadesát let staré události tyrolského boje za nezávislost z roku 1809.<sup>51</sup> Za účelem financování celého podniku byla na podzim roku 1895 ustavena samostatná společnost a coby hlavní tvůrce byl k projektu přizván tehdy ani ne třicetiletý malíř Michael Zeno Diemer, „jenž v Mnichově právě dokončil vysoce respektované panoráma bitvy u Orleáns“.<sup>52</sup> Diemer pak ke spolupráci přizval rovněž innsbruckého malíře Franze Burgera a tři mnichovské studenty umění, kromě nich se na přípravách coby odborný poradce podílel i vojenský historik a plukovník Gedeon, svobodný pán von Maretich.<sup>53</sup> Návštěvníkům *Výstavy tělesné výchovy, péče*

---

<sup>50</sup> *Kruhová malba* (Rundgemälde) je běžně rozšířeným termínem, užívaným v německojazyčném prostoru pro označení panoramatu.

<sup>51</sup> Aline Kummer: Das Innsbrucker Riesenrundgemälde. *Historia Scribere*, 2, 2010, č. 2. Dostupné on-line: <[https://webapp.uibk.ac.at/ojs2/index.php/historia\\_scribere/article/view/2335](https://webapp.uibk.ac.at/ojs2/index.php/historia_scribere/article/view/2335)> [citováno 29. 7. 2020].

<sup>52</sup> S. Oettermann, c. d., s. 240.

<sup>53</sup> Tamtéž.

*o zdraví a sportu* (Ausstellung für körperliche Erziehung, Gesundheitspflege und Sport) se po tři a půl měsíce trvající výrobě panoráma zpřístupnilo 13. června 1896.<sup>54</sup>

Diemerovo innsbrucké panoráma o rozměrech zhruba 10,6 na 94,9 metru zachycuje tzv. třetí bitvu na Bergiselu, jež se odehrála 13. srpna roku 1809 coby jedna z událostí tyrolského boje za nezávislost. Ten se rozhořel v reakci na skutečnost, že Tyrolsko nebylo od roku 1805 součástí Rakouska, ale spadalo pod nadvládu Bavorska, podporovaného Napoleonovou Francií. Mezi místním obyvatelstvem se zformoval ozbrojený odpor, vedený Andreasem Hoferem,<sup>55</sup> dodnes ikonickou figurou tyrolské regionální identity. Přestože bylo Hoferovo tyrolské povstání nakonec potlačeno, panoráma příznačně zachycuje moment, kdy se dosavadní neblahý vývoj bitvy obrací ve prospěch tyrolských povstalců.<sup>56</sup>

Podobně jako v případě panoramatu bitvy u Raclawic se tak jedná o téma lidového vzepětí proti cizí nadvládě, jež bylo sice ve výsledku poraženo, avšak ještě předtím zaznamenalo pamětihodné dílčí vítězství. Prostřednictvím média (emancipačně-vlasteneckého) panoramatu pak bylo v obou případech toto vítězství s odstupem několika desetiletí připomenuto, přetransformováno pro nový kontext spíše kulturních nežli ozbrojených konfliktů a využito pro potřeby masové manifestace nacionalisticko-politických zájmů.

Diemerovo innsbrucké panoráma se při detailnějším pohledu vyznačuje spíše poněkud plochým a nijak zvlášť propracovaným způsobem malby, kruhová malba se v jeho pojetí rozhodně nestává prostorem pro exhibici malířského stylu. Zároveň to však automaticky znamená selhání požadovaného iluzivního účinku, jelikož v době výroby innsbruckého panoramatu byl Diemer v tomto médiu už zkušeným tvůrcem a právě optická iluze byla i zde stále jeho ústředním cílem. Právě neskrývaná komercializace iluzivního malířství – mající bezesporu dopad i na jeho formu – však k provozování panoramat od počátku patřila a byla také důvodem, proč oficiální umělecké kruhy začaly

---

<sup>54</sup> Wolfgang Meighörner, *Innsbrucker Riesenrundgemälde* [průvodce expozicí]. Innsbruck: Tiroler Landesmuseen 2013.

<sup>55</sup> Tamtéž.

<sup>56</sup> Tamtéž.

postupem času odmítat, aby byl malířům panoramat umožněn například nástup na pozice profesorů výtvarných škol.<sup>57</sup>

Je zde proto důležité vyzdvihnout, že panoramata ze Lvova a z Prahy svým pojetím komunikují s vysokým uměním naopak velmi silně – v prvním případě konkrétně s polskou historickou malbou, ve druhém zase s živějším, impresionističtější stylem malby (a díky rozdělení práce mezi několik tvůrců koneckonců současně i s konzervativnější akademickou krajinomalbou). Lze přitom uvažovat o tom, zda právě tento rozdíl není důsledkem nejen prosté souhry okolností při výběru malířů, ale také různě silné potřeby té či oné národnostní skupiny manifestovat světu vyspělost své kultury i umělecké tradice.<sup>58</sup> Tato panoramata tedy v důsledku ještě umocňují – třebaže dobovým vysokým uměním odmítanou – snahu Roberta Barkera a dalších raných tvůrců panoramatu vystupovat „jako výtvarní umělci“<sup>59</sup> a použitím olejomalby „evokovat příslušnost k tradici akademického umění“.<sup>60</sup>

Přestože deset let po svém otevření – v roce 1906 – původní innsbrucká rotunda vyhořela, panoráma přežilo, neboť bylo tou dobou vystaveno na rakouské výstavě v Londýně (Imperial Austrian Exhibition),<sup>61</sup> kde bylo oceněno zlatou medailí. V Innsbrucku pro něj pak byla vybudována nová rotunda na novém místě na břehu řeky Inn. Turistický potenciál místa – ležícího poněkud stranou centra – již v té době zvyšovala lanová dráha Hungerburgbahn směřující na horskou terasu na protějším břehu řeky, jejíž původní konečná stanice se nachází v těsném sousedství. V roce 1917 vystavili innsbručtí provozovatelé panoramatu svůj podnik ve vídeňském Prateru coby součást *Válečné výstavy* (Kriegsausstellung). Nákladná expozice se však stala finančním fiaskem a panoráma, o jehož odkup projevíli zájem Američané, se nakonec po dalších peripetích do své dosavadní innsbrucké rotundy vrátilo až v průběhu 20. let.<sup>62</sup>

---

<sup>57</sup> O. Grau, c. d., s. 68.

Vzpomeňme si zde na Karla Postla, který o několik desetiletí dříve právě práci na komerčním panoramatu využil, když se ucházel o profesuru na pražské akademii.

<sup>58</sup> Na tomto místě je potřeba předem odmítnout hypotetický argument, že autoři emancipačně-vlasteneckých panoramat pracovali mimo horečnou rychlost komerční produkce, a proto si mohli dovolit propracovanější malířský styl. Pražské panoráma Lud'ka Marolda si totiž – jak ještě bude zmíněno – co do rychlosti výroby s komerčními panoramaty nijak nezadalo.

<sup>59</sup> E. Huhtamo, c. d., s. 11.

<sup>60</sup> Tamtéž.

<sup>61</sup> Oettermann uvádí tuto událost nepřesně jako „světovou výstavu“.

<sup>62</sup> S. Oettermann, c. d., s. 240–241.

Tato etapa jeho existence skončila v roce 2011, kdy bylo panoráma bitvy na Bergiselu zpřístupněno v nové expozici na jiném místě.<sup>63</sup>

Od roku 2011 je innsbrucké panoráma součástí expozice nově vybudovaného muzea s názvem *Tirol Panorama*, jež se nachází přímo na místě bitvy z roku 1809 – na kopci Bergisel, který je nyní známější spíše díky zdejším můstkům pro skoky na lyžích. Nová expozice panoramatu je zde součástí většího komplexu, který tvoří novostavba zapuštěná částečně do svahu, sousední starší budova vojenského *Muzea císařských myslivců* (Kaiserjägermuseum) a společné spojovací prostory.<sup>64</sup> Samotná rotunda pro panoráma není na první pohled z architektonického řešení nijak zásadně čitelná, ukrývá se uvnitř budovy coby válcovitý pavilon vložený do rozlehlého halového prostoru, jenž je zvenčí patrný pouze z bočních pohledů směrem od špatně přístupných okolních svahů. Dvnitř rotundy se mohou návštěvníci dostat během samostatné prohlídky celého muzea, takže se prohlídka panoramatu odehrává zcela podle mediálních konvencí. Každý z návštěvníků může kdykoli přicházet i odcházet a setrvat libovolně dlouhou dobu, přesto však obvykle na divácké platformě nestojí sám, ale je součástí početnějšího publika. Interiér rotundy je řešen minimalisticky a bezpříznakově, i díky zábradlí z čirých skleněných tabulí nechává plně vyniknout samotné malbě i jejímu iluzivnímu předpolí. Popisky jednotlivých prvků výjevu jsou umístěny v příslušných směrech přímo na divácké platformě, návštěvníci navíc mohou – stejně jako v celém muzeu – využít výklad poskytovaný prostřednictvím audioguidů.

Přesun na nové místo zde ospravedlňuje především vědomí, že se nacházíme právě na místě vyobrazené bitvy, čímž se innsbrucké panoráma ve své aktuální expozici hlásí k tradici iluzivní malby,<sup>65</sup> zde dovedené takřka do krajnosti. Divák totiž není svědkem výhledů, jež by se mu naskytly na jiném místě. Je svědkem týchž výjevů, jež by se mu naskytly, kdyby zmizely stěny, jež ho obklopují – jen v jiném okamžiku dějin. Nynější innsbrucká rotunda tak funguje jako aparát, který nám skutečný výhled zastírá realistickou iluzí historického dění situovaného na jeho pozadí.

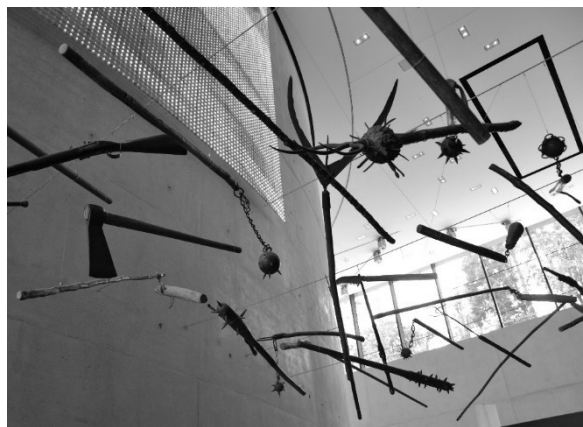
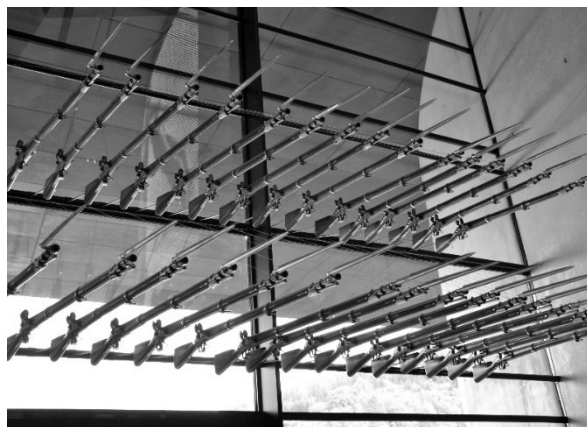
---

<sup>63</sup> Michael Neuhauser: Hundert Häuser – Rotunde des Riesenrundgemäldes, Tirol [rozhlasový pořad]. *ORF* 18. 6. 2018. Dostupné on-line: <<https://oe1.orf.at/artikel/644876/Rotunde-des-Riesenrundgemaeldes-Tirol>> [publikováno 12. 6. 2018, citováno 18. 6. 2020].

<sup>64</sup> Muzeum jsem navštívil v létě roku 2017, podle dostupných informací od té doby nedoznalo zásadnějších proměn.

<sup>65</sup> O. Grau, c. d., 24–52.

V celkovém kontextu muzejního komplexu na Bergiselu je ovšem expozice panoramatu ve skutečnosti spíše izolovaným článkem kurátorsky značně nekonzistentního celku. Nehledě na spojení s Muzeem císařských myslivců, jehož expozice svým pojetím odpovídá velmi zastaralému typu regionálního vlastivědného muzea, nepřispívají ani zcela nové části muzejního komplexu k tomu, aby panoráma bitvy na Bergiselu obohatily o nové kontexty. Naopak, samotné panoráma je zde využito jen jako jeden z dílků pestré expoziční mozaiky, jež pod hlavním mottem *Jeviště Tyrolsko* (Schauplatz Tirol) a ve velmi efektní a vkusné výstavní architektuře hromadí různorodý vizuální materiál představující rozličné tváře regionu. Až na drobné výjimky se přitom expozice zabývá politicky neutrálními artefakty, mezi něž patří kostelní kazatelna stejně jako staré lyže. Přestože je známou skutečností, že Diemerovo panoráma je historicky nepřesné a lidové vzbouřence ozbrojené vlastnoručně vyrobenými zbraněmi zobrazuje oproti historické realitě oděné v krojích pocházejících až z pozdější doby,<sup>66</sup> expozice Tirol Panorama tento typ idealizace spíše ještě umocňuje. Není to přitom jen vlivem kontextu expozice oscilující na pomezí dějin turismu a národopisu, nezanedbatelný efekt má v tomto směru také poněkud obskurní instalace umístěná ve výšce nad hlavami návštěvníků, kterou tvoří neuspořádaná změť lidových zbraní, kos, cepů apod., kontrastujících s úhlednými řadami vojenských pušek s bajonety.



*Tirol Panorama, Innsbruck.*  
Foto: Matěj Forejt.

Přestěhování panoramatu ovšem nevybízí pouze ke zhodnocení řešení nové expozice, která uvízla především v myšlenkových rámcích doby vzniku samotného Diemerova panoramatu. Velkou kontroverzi, která je již deset let tématem nejen pro

---

<sup>66</sup> W. Meighörner, c. d.

odbornou, ale i pro laickou veřejnost, vzbuzuje rovněž fakt, že po přestěhování panoramatu do nového muzea zůstala jeho původní rotunda bez jakéhokoli dalšího využití. Stalo se tak i přesto, že jak malba, tak původní pavilon se nacházejí pod památkovou ochranou. Kritizovaný „památkářský trik“ zde však spočíval v oddělené ochraně každého z nich.<sup>67</sup> Další využití staré rotundy komplikuje nejen skutečnost, že provoz turisticky exponované Hungerburgbahn byl v její původní trase v nedávné době ukončen a nahrazen novou tratí se stanicemi od studia architektky Zahy Hadid, ale především samotný fakt, že díky svým dispozičním specifikům je jakákoli stavba tohoto typu v zásadě nepoužitelná pro jiný účel. I proto začalo vedení města přednědávne zcela vážně vyjednávat s – nám již dobře známým – německým podnikatelem Yadegarem Asisim, aby pro starou rotundu vytvořil nové panoráma, a to s námětem pohledu na město za časů císaře Maxmiliána I.<sup>68</sup> Z důvodu „přílišné statickosti“ i kvůli vysokým nákladům – ty by včetně pronájmu na pět let (avšak bez nutné rekonstrukce pavilonu) měly činit alespoň 4,5 milionu eur – a údajně příliš nízké návštěvnosti Diemerova panoramatu v současném muzeu na Bergiselu – jež i při meziročním propadu dosáhla v roce 2018 počtu 71 267 návštěvníků<sup>69</sup> – však na projektu nenastala politická shoda<sup>70</sup> a stará rotunda zůstává nadále „obrazovým nosičem bez obrazu“, jak ji přiléhavě označil innsbrucký historik Niko Hofinger.<sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> Michael Neuhauser: Hundert Häuser – Rotunde des Riesenrundgemäldes, Tirol [rozhlasový pořad]. *ORF* 18. 6. 2018. Dostupné on-line: <<https://oe1.orf.at/artikel/644876/Rotunde-des-Riesenrundgemaeldes-Tirol>> [publikováno 12. 6. 2018, citováno 18. 6. 2020].

<sup>68</sup> Manfred Mitterwachauer: Neue Rotundenpläne in Innsbruck ohne Mehrheit. *Tiroler Tageszeitung* 2. 2. 2017. Dostupné on-line: <<https://www.tt.com/artikel/12569040/neue-rotundenplaene-in-innsbruck-ohne-mehrheit>> [publikováno 2. 2. 2017, citováno 18. 6. 2020].

<sup>69</sup> [autor neuveden] Tiroler Landesmuseen 2018 mit rund 309.000 Besucher. *Salzburger Nachrichten* 15. 1. 2019. Dostupné on-line: <https://www.sn.at/kultur/allgemein/tiroler-landesmuseen-2018-mit-rund-309-000-besucher-64115839> [publikováno 15. 1. 2019, citováno 18. 6. 2020].

<sup>70</sup> Manfred Mitterwachauer: Neue Rotundenpläne in Innsbruck ohne Mehrheit. *Tiroler Tageszeitung* 2. 2. 2017. Dostupné on-line: <<https://www.tt.com/artikel/12569040/neue-rotundenplaene-in-innsbruck-ohne-mehrheit>> [publikováno 2. 2. 2017, citováno 18. 6. 2020].

<sup>71</sup> Michael Neuhauser: Hundert Häuser – Rotunde des Riesenrundgemäldes, Tirol [rozhlasový pořad]. *ORF* 2018. Dostupné on-line: <<https://oe1.orf.at/artikel/644876/Rotunde-des-Riesenrundgemaeldes-Tirol>> [publikováno 12. 6. 2018, citováno 18. 6. 2020].

### iii. Panoráma selské války

Ačkoli první panoráma bylo na německém území k vidění již v roce 1792<sup>72</sup> a v době obnoveného zájmu o zhruba 90 let později zde kolem tohoto média panoval čilý podnikatelský ruch,<sup>73</sup> zachovalo se v dnešní Spolkové republice Německo jen jediné panoráma, jež svým vznikem spadá do *dlouhého 19. století*. Je jím panoráma ukřižování Krista v bavorském městě Altötting, vůbec poslední evropské panoráma s náboženskou tematikou dochované ve své původní podobě a zároveň jedno ze tří panoramat ukřižování, jež jsou dnes celosvětově k vidění.<sup>74</sup> Vzniklo však až roku 1903, a to jako jedna z několika variací staršího konceptu panoramatického ztvárnění ukřižování malíře Bruno Piglheina.<sup>75</sup> Jeho autorem byl malíř Gebhard Fugel<sup>76</sup> a coby součást rozsáhlého poutního areálu plní panoráma od svého počátku spíše roli spirituální, nežli politickou a s tématem emancipačně-vlasteneckých panoramat nemá nijak zvláštní souvislost.

Je to ovšem právě Německo, jež v posledních letech a desetiletích – přinejmenším ve srovnání s ostatními zeměmi středoevropského regionu – zažívá další významnou renesanci tohoto média. Kromě komerčních aktivit Yadegara Asisiho a jeho spíše politicky neutrálních panoramat totiž právě v Německu existují i další pozoruhodné příklady.

Mladším z nich je dvojice panoramat malíře Hanse Klosse,<sup>77</sup> jež jsou obě k vidění ve spolkové zemi Bádensko-Württembersko. Starší z nich – *Štaufský kruhový obraz* (Stauferrundbild) z roku 2002 – je vystavený v klášteře Lorch,<sup>78</sup> mladší – *Panoráma Štaufská sága* (Staufersaga-Panorama) z roku 2015 – je pak součástí expozice

---

<sup>72</sup> S. Oettermann, c. d., s. 145.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 188.

<sup>74</sup> Gabrielle Koller, Das Jerusalem Panorama Kreuzigung Christi in Altötting. In: Gabrielle Koller, Gebhard Streicher, *Jerusalem Panorama Kreuzigung Christi Altötting*. Regensburg: Verlag Schnell und Steiner 2014, s. 5.

Gabrielle Koller uvádí, že dalšími dvěma panoramaty ukřižování jsou panoráma ve švýcarském Einsiedelnu – jež bylo sice starší variací na tutéž předlohu, avšak v letech 1961 až 1962 muselo být po požáru zásadně rekonstruováno – a panoráma v kanadském Sainte-Anne-de-Beaupré v Québecu. Stejně, jako je tomu v Altöttingu, jsou i tato dvě panoramata spojena s existencí katolických poutních míst.

<sup>75</sup> S. Oettermann, c. d., s. 221.

<sup>76</sup> G. Koller, c. d., s. 6. (Oettermann uvádí jméno malíře chybně jako Gerhard.)

<sup>77</sup> Za objev práce tohoto malíře panoramat vděčím profesoru Thorstenu Loggeovi z Fakultät für Geisteswissenschaften Universität Hamburg.

<sup>78</sup> [autor neuveden] Stauferrundbild. *Kloster Lorch*. Dostupné on-line: <<https://www.kloster-lorch.com/kloster-lorch/stauferrundbild>> [citováno 20. 6. 2020].



*Panorama-Museum* ve městě Schwäbisch Gmünd.<sup>79</sup> Obě kruhové malby se věnují regionálním středověkým dějinám a odkazu místního šlechtického rodu Štaufů, a lze jim tak připisovat nezanedbatelnou roli pro uchovávání (či snad znovu-utváření) kolektivní identity dnes již neexistujícího historického Švábska. I tak lze však tuto jejich misi číst především spíše v duchu regionalistické nostalgie po dávné minulosti, nežli jako výraz vyhocenějšího národoveckého či státoprávního vzepětí, jež by bylo možné stavět na roveň panoramatu z Prahy či ze Lvova, popřípadě – byť rovněž regionalistické – – přihlášení ke konkrétněji vymezené identitě, jak to můžeme sledovat u innsbruckého panoramatu, jež tyrolskou regionální identitu provazuje s identitou rakouskou.



*Panorama Museum, Bad Frankenhausen.*

Foto: Matěj Forejt.

Podstatně více průsečíků má ovšem s emancipačně-vlasteneckými panoramaty závěru 19. století jiné německé panoráma spadající stále ještě do kategorie nedávných dějin – *panoráma selské války* (Bauernkriegspanorama) umístěné u městečka Bad Frankenhausen v dnešní spolkové zemi Durynsko. Slavnostně představeno bylo 14. září 1989 a veřejnosti se otevřelo o pět dní později<sup>80</sup> coby jeden z významných – a také posledních – kulturních počinů závěrečné fáze existence Německé demokratické republiky.

---

<sup>79</sup> [autor neuveden] *Panorama-Museum. Schwäbisch Gmünd*. Dostupné on-line: <<https://www.schwaebisch-gmuend.de/panorama-museum.html>> [citováno 20. 6. 2020].

<sup>80</sup> Gerd Lindner, *Vision und Wirklichkeit: Das Frankenhausener Geschichtspanorama von Werner Tübke*. Bad Frankenhausen: Panorama Museum 2009, s. 129.

Pavilon panoramatu – dnes oficiálně *Panorama Museum* – stojí na návrší zvaném Schlachtberg (tj. doslova Bitevní kopec), tedy na místě, kde se roku 1525 odehrála za účasti reformátora Thomase Müntzera jedna z bitev tzv. německé selské války. Právě tato bitva je pak ústředním motivem malby, jejíž plátno měří na výšku 14 metrů a po obvodu 123 metrů.<sup>81</sup> Jejím hlavním autorem byl lipský malíř Werner Tübke, v hlavní fázi výroby výsledného plátna mu pak asistovalo dalších 8 pomocníků.<sup>82</sup> O vybudování frankenhausenského panoramatu, jež se mělo stát po vzoru moskevského panoramatu bitvy u Borodina doslova pomníkem německých selských válek, rozhodlo v letech 1973 a 1974 jak vedení Jednotné socialistické strany Německa (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands, SED), tak vláda NDR.<sup>83</sup> Realizace projektu tedy trvala celých patnáct let. V okolí městečka Bad Frankenhausen se přitom panoráma nemělo stát prvním *národním památníkem* – necelých 5 kilometrů vzdušnou čarou od něj se totiž již od dob císařství tyčí dominanta *Kyffhäuserského památníku* (Kyffhäuserdenkmal).

Použití termínu národního památníku zde určitě není nijak náhodné a snad ani neoprávněné. Právě národní památníky, jako je kromě toho kyffhäuserského také třeba *Památník Bitvy národů* (Völkerschlachtdenkmal) v Lipsku či *Walhalla* u Regensburgu, mají v tradici německého nacionalismu velmi důležité místo a souvisejí jak s odkazem formování novodobého německého národa i snah o jednotný německý stát, tak s pozdějšími manifestacemi jeho jednoty. V situaci rozděleného Německa druhé poloviny 20. století a nevyhnutelné potřeby Spolkové republiky Německo i Německé demokratické republiky vymezit se vzájemně jedna vůči druhé a jasně se přihlásit k vlastním kulturním a hodnotovým rámcům je přitom dobré mít tradici národních památníků na paměti.

Že státněsocialistický režim Německé demokratické republiky zvolil pro svůj novodobý národní památník – jenž na sebe měl vzít podobu *národního panoramatu* – téma německé selské války, není nijak překvapivé. Právě německá selská válka totiž společně s reformací hrála ve východoněmecké marxisticko-leninské historiografii obdobnou roli, jaká byla v té československé připisována husitskému hnutí. Reformace a selská válka – souhrnně označované také termínem *raně buržoazní revoluce* (frühbürgerliche Revolution) – jsou v tomto pojetí „chápány jako raná forma buržoazní

---

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 5.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 129.

<sup>83</sup> Silke Krage, Johanna Huthmacher, *Werner Tübkes Monumentalwerk: Das Abenteuer der Bilderfindung*. Bad Frankenhausen: Panorama Museum 2018, s. 1.

revoluce na počátku epochy přechodu od feudalismu ke kapitalismu“.<sup>84</sup> Vysoce důležitou postavou je zde přitom reformátor Thomas Müntzer, jenž „požadoval, aby byla moc dána ‚sprostému člověku““.<sup>85</sup> Pro NDR coby státněsocialistický systém je pak odkaz německé selské války významný proto, že „představa lidu vykonávajícího moc i společenské rovnosti všech lidí byla tehdy ještě utopií“<sup>86</sup> a že „reálnou podobu získala teprve s vzestupem dělnické třídy a založením vědeckého komunismu“.<sup>87</sup>

Raně buržoazní revoluce je kladena do přímé souvislosti s institucionálními dějinami německé komunistické strany: „Úsilí o zpřístupnění revolučních tradic dosáhlo svého vrcholu při 400. výročí německé selské války v roce 1925. Toto výročí sehrálo mobilizační úlohu v boji KPD o spojenectví s pracujícími rolníky a za rozvoj historického povědomí dělnické třídy, neboť – jak tehdy psal Ernst Thälmann – ‚jubilea nejsou pro komunisty a třídně uvědomělou část proletariátu prázdnými památnými dny, ale směrnici třídního boje, rukověťmi akce‘.“<sup>88</sup>

Kromě toho navíc v marxisticko-leninském čtení slouží německá selská válka zároveň i jako nástroj legitimizace samotné existence východoněmeckého státu: „V Německé demokratické republice byl a je naplňován odkaz revolucionářů 16. století. Revoluční třídní boje reformace a selské války zaujímají v socialistickém obrazu dějin důležité místo a nadále prokazují svou aktuálnost. S osvobozením německého národa od hitlerovského fašismu vznikly podmínky k tomu, aby se naplnily ideály a požadavky bojovníků za společnost bez vykořisťování a útlatu. Demokratická pozemková reforma zahájila osvobození rolníků, jež bylo dokončeno socialistickou přestavbou zemědělství. Socialistické státní zřízení NDR ztělesňuje moc pracujícího lidu pod vedením dělnické třídy a její strany. Vyžadovalo to staletý boj a mnoho obětí, než si mohl lid začít sám utvářet svůj vlastní osud.“<sup>89</sup>

Kořeny obsahového ukotvení východoněmeckého národního památníku v odkazu reformace a německé selské války však lze spatřovat ještě v další rovině. Ačkoli je dnes – i třeba díky vlivu bezpočtu ostalgických instagramových účtů – vizualita Německé demokratické republiky spojována především s pozdní modernou

---

<sup>84</sup> Adolf Laube, Max Steinmetz, Günter Vogler, *Illustrierte Geschichte der deutschen frühbürgerlichen Revolution*. Berlin: Dietz Verlag 1974, s. 5.

<sup>85</sup> Tamtéž.

<sup>86</sup> Tamtéž.

<sup>87</sup> Tamtéž.

<sup>88</sup> Tamtéž.

<sup>89</sup> Tamtéž.

a socialistickou utopii – s jakou koneckonců velmi dobře koresponduje i architektonické pojetí frankenhausenského Panorama Museum –, nelze tomuto konstruktu přičítat přehnaný význam. Po nástupu Ericha Honeckera do pozice prvního tajemníka SED se totiž východoněmecký dějepis začal výrazněji soustředit na pokrokové osobnosti – mezi něž lze dobovou optikou na prvních místech počítat např. i Luthera či Müntzera – a dokonce i architektura a urbanismus v nadcházejícím období opustily dosavadní ústřední linii modernistické utopie a v závěrečné fázi existence NDR tak začal dostávat prostor i neohistorický stavební program.<sup>90</sup> Ačkoli se domnívám, že toto dění souvisí s procesy, jež dalece přesahují hranice východního Německa a jež popsal Zygmunt Bauman ve své knize *Retrotopia*,<sup>91</sup> stavba frankenhausenského panoramatu velmi dobře zapadá do podmínek kulturní politiky i politiky paměti Honeckerovy éry, ať už jim připisujeme jakékoli další souvislosti.

Obrat k odkazu reformace i k idealizovaným obrazům minulosti obecně velmi konvenoval stylu malíře Wenera Tübkeho, který byl hlavním autorem a zhotovitelem frankenhausenského panoramatu. Podobně jako další jeho generační soupeřníci si Tübke v 50. letech během studia na Vysoké škole grafiky a knižního umění (Hochschule für Grafik und Buchkunst) v Lipsku osvojil figurativní malbu, kterou nikdy neopustil, a stal se tak jedním z průkopníků východoněmeckého figurativního malířství,<sup>92</sup> jehož odkaz ani na mezinárodním trhu s uměním 21. století nestojí mimo hru.<sup>93</sup> V Tübkeho pojetí se postupem času z figurativní malby stala cesta k fascinující postmoderní hře s formálními aluzemi na staré umění, především manýrismus a záalpskou renesanci, jež však nejsou na překážku práci se socialistickými tématy či marxisticko-leninským

---

<sup>90</sup> Florian Urban, *Berlin/DDR neo-historisch: Geschichte aus Fertigteilen*. Berlin: Gebr. Mann Verlag 2007.

<sup>91</sup> Zygmunt Bauman, *Retrotopia*. Cambridge: Polity Press 2017.

Hlavním východiskem je zde pro Baumana teze, že pohled upřený na utopickou budoucnost je v současnosti nahrazován ohlédnutím se po idealizovaném obrazu minulosti. Domnívám se přitom, že je nad touto diskurzivní proměnou smysluplné uvažovat už v rámci závěrečné etapy středoevropských státněsocialistických systémů. Konkrétnímu příkladu neohistorické architektury 80. let coby symptomu obratu od utopie k retrotopii jsem se věnoval ve své eseji publikované v on-line magazínu Artalk. Viz Matěj Forejt: Kupředu nazpátek. *Artalk* 7. 5. 2020. Dostupné on-line: <<https://artalk.cz/2020/05/07/kupredu-nazpatek>> [publikováno 7. 5. 2020, citováno 22. 6. 2020].

<sup>92</sup> Více k tématu vlivu socialistickorealisticé doktríny 50. let na další směřování východoněmeckého umění: Tino Heim, Paul Kaiser, Schatten über dem Prolog: Der Kunstort Leipzig in der Zeit eskalierender Widersprüche zwischen 1945 und 1961. In: Karl-Siegbert Rehberg, Hans-Werner Schmidt, *60/40/20: Kunst in Leipzig seit 1949*. Leipzig: Museum der bildenden Künste Leipzig / E. A. Seemann Verlag 2009, s. 38–46.

<sup>93</sup> Na prvním místě to dokazuje pozice současné lipské umělecké hvězdy Neo Raucha, který – byť to sám nerad přiznává – dále rozvíjí to, co si osvojil ještě za časů NDR během studia na téže lipské umělecké škole.

pojetím dějin. Pro úplnost lze jmenovat několik konkrétních příkladů: Na obraze *Autoportrét na způsob bulharské ikony* (Selbstbildnis auf bulgarischer Ikone, 1977) cituje malíř tradiční umění ortodoxní církve, v malbě *Chilské requiem* (Chilenisches Requiem, 1974) využívá vizuální aluzi na klasickou pietu k prezentaci stanoviska k dobové situaci v Chile a na obraze *Podzim '89* (Herbst '89, 1990) stylizuje zhroucení berlínské zdi coby pád biblického Jericha. Obdobné přístupy přitom plně využil také na frankenhausenském panoramatu.

Malba doslova monumentálních rozměrů – pro srovnání dodejme, že Tübkeho panorama je oproti tomu Maroldovu větší o 3 metry na výšku a o 28 metrů po obvodu – zachycuje stovky lidských postav i bizarních nadpřirozených bytostí, jež jsou v duchu magického realismu alegorií bouřlivého dění v Německu za doby reformace. Kromě vzbouřených lidových mas a hýřící aristokracie obsahuje malba také dvě vyobrazení vůdce povstání Thomase Müntzera, Tübkeho autoportrét či scénu Ikarova pádu, která je jedním z nejčastěji opakovaných motivů v umění východního Německa.<sup>94</sup> Z mediálněteoretického pohledu je pozoruhodná poměrně rozsáhlá scéna knihtiskařské dílny s rozběsněným davem, jež v daném kontextu klade tištěnou knihu coby první masové médium do přímé souvislosti s osvobozením lidových vrstev a jejich podílu na vládnutí. Kromě toho malba, jež svým celkovým výrazem evokuje *Zahradu pozemských rozkoší* Hieronnyma Bosche, obsahuje celou řadu přímých citací na vizuální odkaz doby, již zobrazuje – mezi nimi babylónskou věž Pietera Brueghela, ukřižování Mathiase Grünnewalda či autoportrét Albrechta Dürera. Posledně jmenovaný je přitom vyobrazen jako součást skupiny, již v eseji publikované ještě před otevřením panoramatu veřejnosti označuje publicista Eduard Beaucamp za „platonické shromáždění velikánů té doby, jakýsi Olymp, umístěný ke cranachovské studně života“<sup>95</sup> a dodává: „Smysl skupiny je zřejmý: Dürer a Cranach, Luther, Erasmus, Müntzer, Zwingli, Melanchthon či Hutten nejsou jen mrtvými vzpomínkami. Jejich duch nadále působí a i dnes očekává opětovné probuzení. Tübkeho magické a citáty překypující dílo umístěné v rotundě – už

---

<sup>94</sup> Peter Arlt, Ikarus' Abschied und Willkommen: Zum mythologischen Hauptthema in der bildenden Kunst der DDR. In: Karl-Siegbert Rehberg, Wolfgang Holler, Paul Kaiser (eds.), *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König 2012, s. 75–85.

<sup>95</sup> Text otištěný 18. 1. 1986 ve *Frankfurter Allgemeine Zeitung* cituji dle antologie: Matthias Bormuth, Richard Hüttel, Michael Triegel (eds.), *Eduard Beaucamp: Im Spiegel der Geschichte – Leipziger Schule der Malerei*. Göttingen: Wallstein Verlag 2017, s. 92.

jen v tom by bylo možné spatřovat paralelu k Barbarossově mýtu ze sousedního Kyffhäuseru – chce takové vzkříšení podpořit.“<sup>96</sup>

Protože již necelé dva měsíce po otevření frankenhausenského panoramatu padla berlínská zeď a fakticky tedy také začala postupná demontáž východoněmeckého státu – jehož politiku paměti mělo panoráma stejně tak reflektovat, jako spoluutvářet –, spadá vlastně celá jeho existence do doby, kdy toto dílo muselo začít existovat ve zcela odlišných společenských i politických podmínkách, než pro jaké bylo vytvořeno. Ukázalo se však, že panoráma selské války může – jako jeden z mála kulturních fenoménů zaniklé NDR – obstát i v podmínkách znovusjednoceného Německa. Důvody bych hledal ve dvou hlavních rovinách.

Zaprvé, reformace a selská válka mají pochopitelně své důležité místo také v kolektivní paměti znovusjednocené Spolkové republiky Německo. A nejen díky dějišti bitvy u Frankenhause, ale třeba také díky městu Wittenberg – Lutherovu rodišti, jež se i ve svém oficiálním názvu pyšní označením *Luthерово město* (Lutherstadt) – jsou to navíc ty její části, jimiž se na ní může území někdejší NDR podílet bez výraznějších kolizí s tradicemi *staré* Spolkové republiky. To se naopak nedá říci o kulturním dědictví samotné NDR, jehož přijetí do znovusjednoceného Německa vyvolalo v 90. letech ostrý a dlouhotrvající spor označovaný – s odkazem na soupeření ikonoklastů a ikonodulů v byzantském období – termínem *bilderstreit*.<sup>97</sup>

Zadruhé, ačkoli bylo frankenhausenské panoráma státním uměním par excellence a jeho autor Werner Tübke – v letech 1973–1979 rektor již vzpomenuté lipské Vysoké školy grafiky a knižního umění<sup>98</sup> – patřil mezi nejprominentnější umělce NDR, nemohou tyto skutečnosti automaticky sloužit k estetickému zavržení díla. V umělecké produkci NDR není ani po roce 1989 zvykem oficiálnímu umění automaticky přisuzovat přívlastek nehodnotného, stejně jako to v opačném směru nefunguje ani u umění neoficiálního. Jakkoli je totiž ve dvojkolejně německé kulturní tradici oficiální umění státem protežovaných výtvarníků z NDR třaskavým tématem, je to právě tento

---

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 93.

<sup>97</sup> Tohoto tématu se dotýkám ve svém starším textu o vystavování politicky nepohodlných uměleckých děl: Matěj Forejt, Nechtěné umění? Pozice nepohodlných děl v soudobém diskurzu (a stálých expozicích). In: Martina Pachmanová (ed.), *Ex-pozice: O vystavování muzejních sbírek umění, designu a architektury*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2018, s. 70–77.

<sup>98</sup> Andreas Herbst, Winfried Ranke, Jürgen Winkler, *So funktionierte die DDR: Lexikon der Organisationen und Institutionen (Band 1)*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1994, s. 571.

segment východoněmecké kulturní produkce, kterému se i po roce 1989 dostává největší pozornosti. Neoficiální umělci a umělecké skupiny stojí stále spíše na okraji odborného – natož laického – zájmu. V tomto ohledu je situace kulturního odkazu NDR diametrálně odlišná od způsobu recepce, jaký u umění ze stejné doby převažuje v českém prostředí, kde se naopak tvorba mnoha minulým režimem vytěšňovaných výtvarníků stala po roce 1989 novodobým kánonem. Svou roli v tom zcela jistě hraje naprosto mimořádné postavení tzv. lipské školy, do jejíhož okruhu patřili ti nejprominentnější z výtvarných umělců NDR, činní – tak jako Tübke – i na oficiálních kulturních a politických postech. Ačkoli mají její kořeny souvislost s uplatňováním doktríny socialistického realismu na lipské umělecké škole, stala se právě tzv. lipská škola čelným fenoménem východoněmeckého výtvarného umění, jenž měl bezprecedentní dopad na místní dění po několik dalších desetiletí. Tento fakt podtrhuje kromě jiného rovněž označení jednoho z nejvýznamnějších fenoménů německé umělecké scény počátku 21. století, kterým se v návaznosti na předchozí místní dění stala tzv. nová lipská škola.<sup>99</sup> Zároveň to byla – pokud už nějaká – právě tvorba prominentních východoněmeckých umělců z okruhu tzv. lipské školy – mezi něž patřil také Werner Tübke –, která si dokázala již před rokem 1989 získat pozornost v západním Německu, a to především u již citovaného publicisty Eduarda Beaucampa či u průmyslníka a sběratele umění Petera Ludwiga.<sup>100</sup> Tyto souvislosti tedy osvětlují, proč se právě frankenhausenské panoráma – byť koncipované coby jeden z nejambicióznějších projektů východoněmecké politiky paměti – nakonec stalo de facto ojedinělou výjimkou v poměrně drastickém procesu kulturní transformace nových spolkových zemí na počátku 90. let.<sup>101</sup>

Dnes<sup>102</sup> – více jak třicet let od svého otevření – je Tübkeho frankenhausenské panoráma k vidění de facto ve své původní podobě. Poměrně velkorysá budova skýtá kromě samotného panoramatu prostory pro expozici o jeho vzniku i pro dočasnou

---

<sup>99</sup> Platí zde to, o čem jsem na adresu oficiálního východoněmeckého umění psal již přednedávnem. Viz Matěj Forejt: Odkud není návratu. *Artalk* 23. 9. 2019. Dostupné on-line: <<https://artalk.cz/2019/09/23/odkud-neni-navratu>> [publikováno 23. 9. 2019, citováno 22. 6. 2020].

<sup>100</sup> Boris Pofalla, Chocolate, Pop and Socialism: Peter Ludwig and the GDR. In: Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny, Piotr Piotrowski (eds.), *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989)*. Budapest / New York: Central European University Press 2016, s. 81–89.

<sup>101</sup> Více k tomuto tématu např.: Karl-Siegbert Rehberg, Mezi skandalizací a vytěsněním: Vizualizace NDR na výstavách a v muzeích po roce 1989. In: M. Pachmanová, c. d., s. 78–91.

<sup>102</sup> Frankenhausenské Panorama Museum jsem navštívil na konci srpna 2019. Pokud je mi známo, jeho expozice od té doby nedoznala změn.

výstavu a také návštěvnické zázemí včetně obchodu se suvenýry a vyhlídkovou restaurací. Interiér samotné rotundy nikdy nedisponoval iluzivním terénem, rozměrná divácká platforma se dvěma vstupy je zde oproti plátnu netypicky zahloubená, takže diváci její většinu sledují se zakloněnou hlavou. Společně s mírným přítmím diváckého prostoru to zcela jistě pomáhá vytvářet neobvykle monumentální působení celého prostoru. Divákům zde zároveň není časově omezena doba prohlídky, a i díky přítomnosti velkého množství pohodlného sedacího nábytku je zde tak možné strávit i mnoho desítek minut.

Textové materiály ani výklad poskytovaný prostřednictvím audioguidů – a to i v češtině – dnes pochopitelně nerespektuje linii marxisticko-leninského čtení německé selské války a reformace. Panorama Museum k celé expozici přistupuje především jako ke stálé výstavě jedinečného a pozoruhodného výtvarného díla, jehož ideové základy se dostávají ke slovu v zásadě jen při popisu samotné malby, v němž nejsou nijak násilně zamlčovány.

Ačkoli tedy Panorama Museum neobsahuje žádné přímé relikty původních doprovodných materiálů, popisků apod., přesto je se svou především regionalistickou orientací krátkodobých výstav i coby ojedinělý případ kulturního provozu významně nepoznamenaného radikální proměnou v 90. letech – nadto vybudovaného s nepopíratelnými parametry národního památníku – zcela unikátním *místem paměti*, či snad spíše – budeme-li následovat výklad Aleidy Assmannové – *pamětním místem*, „jež je zbytkem toho, co již dále netrvá a nemá platnost. [...] Něco je zde stále přítomno, avšak odkazuje to především na nepřítomnost; je zde stále něco přítomného, avšak v první řadě to signalizuje své bytí v minulosti“.<sup>103</sup> Muzeum, kterému se snad i kvůli jeho umístění – do Výmaru či Erfurtu je to skoro 60 kilometrů, do Lipska, Halle (Saale) a Magdeburgu ještě dále – nikdy nepodařilo proniknout mezi nejznámější turistické cíle, tak zůstává – a na rozdíl od různých ostalgických atrakcí v jiných koutech bývalé NDR bez zřetelného záměru – pozoruhodnou konzervou východoněmecké kolektivní identity, anebo toho, co z ní dnes ještě zbývá.

---

<sup>103</sup> Aleida Assmannová, *Prostory vzpomínání: Podoby a proměny kulturní paměti*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2018, s. 348.



### III. Maroldovo panoráma bitvy u Lipan: nemrtvé médium, a přece odumřelý národní monument

S odkazem na citát z *Estetické teorie* Theodora Adorna o škodlivosti redukce poznání moderního umění na hledání jeho podobností s uměním starým, tvrdí Stephan Oettermann hned na prvních řádcích své knihy, že „dějiny panoramatu pojmají jedno století, to devatenácté – a žádné jiné“.<sup>104</sup> A kromě toho ještě doplňuje, že „jako všude lze nacházet předchůdce i pokračovatele, ale ti jsou bezvýznamní“.<sup>105</sup> Z dnešní perspektivy je ovšem možná načase tato tvrzení přehodnotit, a to především ve vztahu k „pokračovatelům“, tedy panoramatům vzniklým později, mimo časový rámec 19. století – ať už striktně vymezeného datací, anebo chápaného širěji ve smyslu *dlouhého 19. století*.

Oettermann svou knihu poprvé vydal v roce 1980, a nemohl tedy předvídat ani okolnosti dalších návratů tohoto média, jež pozorujeme po roce 2000, ani dílčí technické aktualizace, které se postupně začaly dotýkat čím dál většího množství panoramat z 19. století. Ve chvíli vydání knihy nemohl znát novou vratislavskou instalaci panoramatu bitvy u Raclawic, natožpak zcela nové panoráma bitvy u Frankenhause, jež sám uvádí jako „plánované“.<sup>106</sup> Z evropských panoramat vytvořených v poválečném období tedy mohl zohlednit existenci volgogradského panoramatu bitvy u Stalingradu z roku 1960 a Plevenské epopie v bulharském Plevenu z roku 1977,<sup>107</sup> kterou však ani neuvádí ve svém soupisu existujících kruhových maleb. Obě tato panoramata vznikla coby díla sovětských výtvarníků a pod přímým vlivem socialistickorealisticke sovětské malby a výtvarným stylem i respektováním dosavadní mediální konvence a vytvořením trojrozměrného iluzivního předpolí malby v zásadě skutečně napodobovala vzory panoramatických maleb, jak byly známé již od dob Roberta Barkera. Přesto však nebyly nové impulzy tomuto médiu odepřeny navždy.

---

<sup>104</sup> S. Oettermann, c. d., s. 9.

<sup>105</sup> Tamtéž.

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 299.

<sup>107</sup> [autor neuveden] Plevén Epopee 1877 Panorama. *International Panorama Council*. Dostupné on-line: <[https://panoramacouncil.org/en/what\\_we\\_do/resources/panoramas\\_and\\_related\\_art\\_forms\\_database/pleven\\_epopee\\_1877\\_panorama](https://panoramacouncil.org/en/what_we_do/resources/panoramas_and_related_art_forms_database/pleven_epopee_1877_panorama)> [citováno 16. 7. 2020].

Jak při návštěvě starších panoramat z 19. století umístěných dnes do nových expozic, tak i při zkušenosti ze zcela nových komerčních panoramat Yadegara Asisiho si lze povšimnout jedné významné novinky, která se v posledních letech stává postupně takřka konvencí – panoramata jsou dnes obvykle doplněna reprodukováným zvukem. **Zvukový doprovod** – ať už obsahuje obvykle narativně pojednaný výklad zobrazeného výjevu, popis vzniku samotné malby, ruchové efekty či kombinaci těchto prvků – je přehráván ve smyčkách, anebo ve stanovených časech z reproduktorů, popřípadě je návštěvníkům distribuován prostřednictvím audioguidů. Jedná se však o inovaci v pravém slova smyslu? Anebo se zde jen letité mediální konvence adaptují na technologické možnosti a divácké návyky své doby? Jak už bylo zmíněno, již z doby samotného počátku existence lvovského panoramatu bitvy u Raclawic máme kupříkladu doloženo vyobrazení jeho autora Jana Styky, jak provádí návštěvníky a svou malbu pro ně komentuje. Kromě toho rovněž víme, že i po otevření pražského panoramatu bitvy u Lipan jeho „dobovou atmosféru umocňoval pěvecký soubor Hlahol, schovaný před zraky návštěvníků za panoramatickým obrazem, zpívající husitský chorál „Ktož jsú boží bojovníci““. <sup>108</sup> Podobně jako se tomu děje v různých odvětvích soudobého turistického provozu, je také v panoramatech nahrazován živý výklad výkladem reprodukováným. Díky relativní nenáročnosti jeho zajištění se pak zvukový doprovod, jenž byl dříve při prohlídce panoramat spíše zpestřením, stává podstatně běžnější součástí diváckého zážitku. To však nic nemění na tom, že k praxi vystavování panoramatických maleb patřila zvuková složka již v 19. století.

K jisté aktualizaci dochází u panoramat od konce 20. století rovněž na poli **práce se světlem**. Namísto tradičního osvětlení denním světlem, prostupujícím do typických okrouhlých výstavních pavilonů rozměrnými světlíky umístěnými ve střeše, se uplatňují různé formy využití umělého světla. Panoramata Yadegara Asisiho kupříkladu využívají automatizovanou světelnou režii barevných reflektorů, které navozují atmosféru střídajících se denních dob. <sup>109</sup> Frankenhauseňské panoráma Wenera Tübkeho – byť umístěné v rotundě navržené podle tradičních vzorů – se rovněž

---

<sup>108</sup> Lucie Česálková, Kateřina Svatoňová, Mezi malbou a šálbou: I/materiální obrazy české modernity. *Illuminate* 23, 2011, č. 2, s. 96–97.

<sup>109</sup> Je zde rovněž potřeba připomenout, že některá Asisiho panoramata jsou vystavována v pavilonech vzniklých adaptací starších průmyslových staveb. A byť i staré plynojemy často disponují kupolí se světlíkem, ten je koncipován odlišně, než by bylo adekvátní pro vystavení panoramatu.

spoléhá na umělé osvětlení, jehož tlumená hladina podtrhuje až spirituální zážitek ze sledování rozměrného plátna, a rovněž aktuální podoba expozice altöttského panoramatu ukřižování Krista využívá světelné prvky, jež obrazení návštěvníkovu pozornost k úsekům, jimž se právě věnuje výklad na zvukové nahrávce. Jak ale již víme, ke konstrukci pavilonu s částečně prosklenou střechou měla vynálezce panoramatu Roberta Barkera dovést v technických podmínkách závěru 18. století především nemožnost dosáhnout kvalitního umělého osvětlení s dostatečnou intenzitou. Odklon od horního osvětlení denním světlem k osvětlení umělému přitom můžeme sledovat nejen v pavilonech kruhových maleb, ale rovněž v klasickém galerijním prostoru. Cíl je ovšem stále tentýž – a sice s využitím dostupných technologických prostředků umocnit optickou iluzi a zároveň zprostředkovat divákovi obsahy zakódované v panoramatické malbě.

Ovšem i samotný výraz kruhová **malba** – hojně využívaný pro označení panoramat především v německojazyčném prostoru – ztrácí s počátkem 21. století svou automatickou použitelnost coby synonymum pro termín panoráma. Panoramata Yadegara Asisiho totiž nejsou malována, ale vznikají technologií digitálního tisku. Ani to však neznamena nijak radikální odklon od předchozí tradice. Pokud byl totiž už Robert Barker typem technokratického výtvarníka, který svou pozornost obracel k vývoji vlastních mechanických postupů perspektivního zobrazení, lze Asisiho obrat k digitálnímu tisku vnímat také jako krok k navrácení panoramatu do pozice média využívajícího k dosažení iluzivního účinku aktuálně dostupné prostředky umožňující maximální technickou přesnost a technologickou vyspělost panoramatického obrazu. Zároveň tento krok nic nemění na typické a tradiční sebe prezentaci autorů panoramat jako skutečných uměleckých mistrů. Také Asisiho panoramata si ve své prezentaci zakládají na osobnosti autora-umělce (zatímco role autora-podnikatele je odsunuta stranou pozornosti) a třeba aktuální lipské panorama *Carolus Garten* je ve vstupní expozici doplněno množstvím maleb, přípravných kreseb, skic i autorových citátů.

Nejpozoruhodnější a nejzásadnější aktualizací posledních desetiletí je však u panoramat bezesporu **vymizení iluzivního trojrozměrného předpolí**. Toho se vzdali nejen Werner Tübke v 80. letech u svého panoramatu německé selské války či Sanford Wurmfeld u abstraktního panoramatu *E-Cyclorama* z roku 2008, ale tuto dříve běžnou mediální praktiku ve svých panoramatech opomínají rovněž Yadegar Asisi. Kupříkladu do jeho panoramatu *Carolus Garten* přicházejí diváci nikoli chodbou pod úrovní samotného výstavního prostoru, ale přímo po podlaze v úrovni spodního okraje kruhového obrazu – tedy těmi místy, do nichž bývala umístěna kulisa iluzivního meziprostoru. Tudy pak míří ke vstupu na věžovitou konstrukci s několika vyhlídkovými platformami nad sebou, z nichž ty výše položené umožňují divákovi dostat spodní okraj obrazu v zásadě mimo jeho zorné pole. A zatímco v případě Tübkeho magického realismu i Wurmfeldovy monochromní abstrakce je rezignace na zneviditelnění hranice mezi realitou a jejím iluzivním rozšířením zdůvodnitelná právě i jistým odklonem od samotné tradice dokonale realistické iluze, u Asisiho panoramat k žádnému takovému odklonu nedochází. Naopak, velká část z nich sází i ve své propagaci na příslib pohledu na města, jak vypadala v minulosti, anebo realistického zážitku z pohledu na exotická či nepřístupná místa. A ani nepřítomnost iluzivního trojrozměrného předpolí obrazu – byť v případě panoramatu Berlínské zdi tuto funkci do jisté míry přejímá jak samo vyobrazení betonové bariéry, za níž se teprve otevírá většina iluzivní scenerie, tak betonová podlaha rotundy – zjevně<sup>110</sup> divákům nebrání oddat se fascinaci z optické iluze.

Právě v souvislosti s dosud jmenovanými aktualizacemi mediálních praktik lze přitom (vy)mizení iluzivního trojrozměrného předpolí panoramat číst spíše jako další z jejich řady než jako příznak zborcení tradičního mediálního konceptu. Pokud se totiž panoramata se svým iluzivním předpolím stala již před koncem 18. století příznakem rozpadu tradiční koncepce rámu coby „ochrany, a to nejen svého vnitřku, ale i ochrany pozorovatele před mocnými silami iluze“, <sup>111</sup> jsou pak dnešní panoramata oproštěná od těchto meziprostorů příznakem ustavení takového diváka, který nejenže již nepotřebuje chránit před iluzí, ale který už ani plně prožítí oněch mocných sil iluze

---

<sup>110</sup> Zde vycházím z vlastních pozorování publika v Asisiho panoramatu Berlínské zdi v roce 2017 a v panoramatu *Carolus Garten* v roce 2019.

<sup>111</sup> Václav Hájek, Kde končí obraz? Obrazy v rámech, obrazy bez rámu a rámy bez obrazu. In: Petra Hanáková (ed.), *Výzva perspektivy: Obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět*. Praha: Academia 2008, s. 27.

nepotřebuje zakládat na zdánlivém sdílení kontinuálního prostoru s touto iluzí. Jsou příznakem heterogenity „postmoderního fragmentárně-imersivního prostoru“. <sup>112</sup> Pro publikum, uvyklé na heterogenní prostředí zmnožených iluzí a jejich interfejsů, je tak dnes vstup do rotundy panoramatu vstupem do jednoho z těchto interfejsů, od něhož není třeba očekávat iluzi plynulého provázání s vnějším prostorem. Chápeme-li totiž samotnou výstavní rotundu ve vztahu k vystavenému panoramatu jako rám, také ona dnes „již nefunguje jako okno otevírající se do absolutna, ale jako konkrétní prostředí, svět sám pro sebe, oblast jedinečnosti, nikoliv modelu“. <sup>113</sup>

Připustíme-li tedy, že předestřené dynamiky, které v posledních desetiletích provázejí produkci i exploataci panoramat, nejsou výrazem destrukce či negace původních mediálních praktik, ale že jde naopak o sérii dílčích aktualizací, jimiž se panoráma adaptuje na svá novodobá publika, začne se pomalu rozplývat obvyklý obraz panoramatu jakožto mrtvého média, reliktu mediální prehistorie, jehož dnešní expozice jsou kuriózní upomínkou na doby, kdy se teprve začínaly rodit masové formy zábavy. Na rozdíl od mnoha jiných – a dnes již skutečně mrtvých – médií či zábavních aparátů 19. století totiž panoramata nepřežívají jen ve formě několika dochovaných a zakonzervovaných fosilií, na něž usedá prach. Naopak, i dnes fungují jako výkonné zábavní podniky schopné diváky – uvyklé na nepřetržitý přísun audiovizuálního materiálu z displejů smartphonů, na stereoskopické filmové projekce či na virtuální realitu – ohromit tím, že je uvězní do středu nekonečného spektaklu. A aby toho bylo možné dosáhnout, adaptuje panoráma staletý a téměř neměnný rejstřík svých mediálních praktik na technologické parametry současnosti. Ačkoli tedy panoráma není živým médiem, vykazujícím procesy zásadnějších inovací, i přes svou rozšířenou pověst mediální fosilie není ani médiem zcela mrtvým, neměnným, patřícím do jiné doby. Především je totiž pozoruhodným hybridem, živoucí mediální fosilií, *nemrtvým médiem*, jež se coby první produkt kultury masové zábavy nenechá zahubit jejím dalším rozvojem.

---

<sup>112</sup> Kateřina Svatoňová, *Odpoutané obrazy: Archeologie českého virtuálního prostoru*, Praha: Academia 2013, s. 205.

<sup>113</sup> V. Hájek, c. d., s. 65.

Kromě ustálených mediálních praktik si panoráma uchovává zároveň i svůj základní tematický rejstřík – jak o něm hovořil již zmiňovaný Jacques Aumont – a kromě něho také – jak už bylo předznamenáno v předchozí kapitole – do značné míry petrifikuje původní významy, které byly dány do vínku těm panoramatům, jež vznikla na žánrovém půdorysu emancipačně-vlasteneckého panoramatu. A zatímco tři již popsaná panoramata tohoto žánru dokáží z této významové petrifikace vytvářet ve vztahu ke svým návštěvníkům spíše přednost,<sup>114</sup> pražskému Maroldovu panoramatu bitvy u Lipan se zdá být spíše přítěží. A právě jemu je načas věnovat se v poslední části tohoto textu.

Po – již vzpomenutém – prvním pražském uvedení panoramatu na samém počátku 19. století či pražském (a také brněnském) uvedení Sattlerova panoramatu Salzburgu<sup>115</sup> v roce 1831 lze v českém prostředí zaznamenat obnovený zájem o panoráma v závěru 19. století. Na rozdíl od dění na počátku století, kdy mělo pražské publikum možnost vidět panoráma jako jedno z prvních v Rakousku, se již zmiňovaná druhá vlna zájmu o iluzivní kruhovou malbu dostala do Čech se značným zpožděním. Onen obnovený zájem – o už tehdy sto let staré médium – je totiž obvykle kladen do 70. či 80. let 19. století.<sup>116</sup> To znamená, že Praha ho zaznamenala až s téměř dvacetiletým zpožděním. Důležité ovšem je, že tentokrát už se ovšem nejednalo o předvedení atrakce dovezené z Vídně. Panoráma začalo hrát významnou úlohu v českých národně emancipačních snahách, pro jejichž manifestaci byla využita mimo jiné série vlasteneckých výstav na pražském výstavišti. Vzhledem k tomu, že obdobnou situaci sledujeme i v případě ostatních emancipačně-vlasteneckých panoramat, lze říci, že využití panoramatu k manifestaci národních či regionálních identit se obecně váže až k době, kdy bylo panoráma nikoli novým, ale naopak dobře prověřeným médiem.

---

<sup>114</sup> Ponechme stranou, že se tak obvykle děje s hlouběji nereflektovaným nacionalistickým či ideologickým zatížením.

<sup>115</sup> Sattlerovo panoráma pochází z roku 1829 a představuje typickou panoramatickou malbu první poloviny 19. století zachycující realistické vyobrazení města. Dnes je jedním z nejstarších dochovaných panoramat vůbec a po svém zrestaurování je od roku 2005 opět přístupné veřejnosti, a to v adaptovaných prostorách někdejší přepážkové haly poštovního úřadu v samém historickém centru Salzburgu. Panoráma jsem si měl možnost prostudovat v létě roku 2017. Viz [autor neuveden] *Geschichte und Restaurierung. Panorama Museum*. Dostupné on-line: <<https://www.salzburgmuseum.at/panoramamuseum/geschichte-und-restaurierung>> [citováno 19. 7. 2020].

<sup>116</sup> S. B. Wilcox, c. d., s. 21.

Záměr představit českému publiku emancipačně-vlastenecké panoráma s námětem z českých dějin měli původně už pořadatelé Jubilejní výstavy z roku 1891. Z finančních důvodů však bylo realizováno pouze méně náročné diorama *Boj Pražanů se Švédy na Karlově mostě*, jež vytvořili bratři Adolf a Karel Liebscherovi společně s Vojtěchem Bartoňkem<sup>117</sup> a jež je dodnes k vidění v pavilonu zrcadlového bludiště na Petříně.<sup>118</sup> Panoráma však následně neobohatilo ani program Národopisné výstavy československé, která se konala roku 1895, a publikum se tak opět muselo spokojit pouze dioramatem. *Pobití Sasíků pod Hrubou Skálou* pro tuto výstavu namaloval Mikoláš Aleš podle námětu z Rukopisu královédvorského. Malba o rozměrech 10 x 8,5 metru je



*Sattlerovo panoráma, Salzburg.*

Foto: Matěj Forejt.

v současné době k vidění – byť bez iluzivní trojrozměrné části, která se nedochovala – v Muzeu Českého ráje v Turnově, kde pro něj sice v roce 1974 vznikla nová přístavba,<sup>119</sup> ale dnes je zde prezentováno coby součást nedávno nově vytvořené expozice horolezectví.<sup>120</sup>

---

<sup>117</sup> Jana Brabcová, *Luděk Marold*, Praha: Odeon 1988, s. 68.

<sup>118</sup> Kateřina Svatoňová, c. d., s. 60.

<sup>119</sup> [autor neuveden] Galerie muzea. *Muzeum Českého ráje v Turnově* [zrušené webové stránky]. Dostupné on-line: <[https://web.archive.org/web/20090922163336/http://www.muzeum-turnov.cz/content\\_pages/view/52](https://web.archive.org/web/20090922163336/http://www.muzeum-turnov.cz/content_pages/view/52)> [citováno 19. 7. 2020].

<sup>120</sup> [autor neuveden] Expozice horolezectví – Z Českého ráje na vrcholy světa. *Muzeum Českého ráje v Turnově*. Dostupné on-line: <<https://www.muzeum-turnov.cz/expozice/horolezectvi>> [citováno 19. 7. 2020].

Do jisté míry se tento koncept shoduje s modelem fungování innsbruckého Tirol Panorama.

Panoráma s vlasteneckým námětem se nakonec v Praze podařilo realizovat až v roce 1898 pro tzv. Výstavu architektury a inženýrství.<sup>121</sup> Vzhledem k poměrně odbornému a technicistnímu zaměření výstavy zde mělo panoráma sloužit především k rozptýlení a odpočinku návštěvníků,<sup>122</sup> i tak mu ovšem – na rozdíl od promítání prvních českých filmů v pavilonu Českého kinematografu Jana Kříženeckého,<sup>123</sup> jimž je dnes z hlediska mediálních dějin připisována podstatně vyšší důležitost – v celkovém obraze výstavy nebyla přiřknuta nijak druhořadá role. Svědčí o tom jak tehdejší umístění pavilonu panoramatu vybudovaného na dvanáctiúhelném půdorysu tesařem Františkem Vaitrem a opatřeného portálem podle návrhu Jiřího Justicha<sup>124</sup> přímo v hlavní části areálu výstaviště po pravé straně Průmyslového paláce, tak i existence propagačních a upomínkových materiálů. Nakladatelství F. Topič vydalo u příležitosti uvedení panoramatu rozměrné obrazové album – svým formátem velmi podobné tomu, které bylo vydáno o čtyři roky dříve u příležitosti vystavení panoramatu bitvy u Racławic ve Lvově – opatřené historickým výkladem, básní Svatopluka Čecha a popisem samotného díla.<sup>125</sup> Nákladem výstavního výboru pak byla k výstavě vydána i série pohlednic – tehdy označovaných za „korespondenční lístky“ – s několika různými motivy. O vysokém významu panoramatu bitvy u Lipan přitom svědčí skutečnost, že právě ono se stalo jednou z prominentních atrakcí, jíž byla věnována vlastní samostatná pohlednice.

---

<sup>121</sup> Kvůli spolupráci několika pořadatelských subjektů nesla výstava oficiálně název *Výstava architektury a inženýrství spojená s výstavou motorů a pomocných strojů pro maloživnostníky, s přidruženou výstavou vynálezů pro živnostníky a s odbornou výstavou klempířů zemí koruny České v Praze roku 1898*.

<sup>122</sup> K. Svatoňová, c. d., s. 61.

<sup>123</sup> Ivan Klimeš, Český kinematograf v Královské oboře 1898. In: Ivan Klimeš, *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu*. Praha: Národní filmový archiv/Casablanca 2013, s. 24–39.

<sup>124</sup> Luděk Marold: *Bitva u Lipan. S básní Svatopluka Čecha* [doprovodné album]. Praha: F. Topič 1898. Knihovna Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze.

<sup>125</sup> Tamtéž.





*Výstava architektury a inženýrství Praha 1898: Panorama.  
Dobová pohlednice. Osobní archiv Matěje Forejta.*

Zpracování českého panoramatu bylo zadáno malíři Lud'ku Maroldovi, který se v té době vrátil do Prahy ze svých pobytů v Mnichově a Paříži. Na celou náročnou práci měl přitom jen velmi málo času. Ačkoli již na začátku října musely existovat konkrétnější návrhy panoramatu, smluvně se Marold k vytvoření díla zavázal teprve 21. října 1897 a pavilon pro malbu byl na výstavišti dokončen až v závěru prosince téhož roku. Do 7. února pak následovaly ještě jeho vnitřní úpravy, a tak na samotnou práci přímo na místě zbývalo pouhých 127 dní. Do otevření výstavy 15. června 1898 pak Marold stihl provést iluzivní malbu na 11 metrů vysoké a více jak 90 metrů dlouhé plátno, jež bylo z továrny dodáno v jednom kuse.<sup>126</sup> Na díle spolupracoval s malířem a svým spolužákem Karlem Raškem, krajinářem Václavem Jansou, dále také s Theodorem Hilšerem, Ludvíkem Vacátkem a autorem trojrozměrného terénu Karlem Štapferem. Kolektivní autorství se přitom zřetelně podepsalo na výtvarném výrazu celé malby, jež se vyznačuje několika poněkud nesourodými malířskými styly. Maroldův živý rukopis – do značné míry kontrastující s akademicky konzervativním ztvárněním krajiny – je přitom zřetelný především v pojetí figurálních partií obrazu. Ačkoli i v krátkém čase stihl Luděk Marold s týmem svých spolupracovníků náročné dílo úspěšně dokončit, horečná a vyčerpávající

<sup>126</sup> Tamtéž.

práce se podle všeho podepsala na zhoršení jeho zdraví a již 1. prosince 1898 – tedy jen půl roku po odevzdání panoramatu – Luděk Marold ve svých třiatřiceti letech zemřel.<sup>127</sup>

Ani deset let po svém prvním uvedení ovšem Maroldovo panoráma neztratilo potenciál divácké atrakce, a tak bylo v roce 1908 zahrnuto do programu Jubilejní výstavy Obchodní a živnostenské komory, pro kterou bylo přestěhováno do nového kruhového pavilonu architekta Jana Kouly, v němž pak setrvalo až do roku 1929, kdy se střecha pavilonu zřítla pod vrstvou sněhu.<sup>128</sup> V důsledku této události bylo nutné panoráma restaurovat a vybudovat pro něj také další nový pavilon. Ten vyprojektoval Vojtěch Krch a na rozdíl od předchozích dvou rotund Maroldova panoramatu se nejednalo o nijak zdobnou stavbu,<sup>129</sup> ale o jednoduchý konstruktivistický pavilon na polygonálním půdorysu.<sup>130</sup> Právě v tomto pavilonu, otevřeném v roce 1934 u příležitosti 500. výročí bitvy u Lipan, je panoráma na pražském výstavišti umístěno dosud. A coby jedno z vůbec nejrozměrnějších děl v dějinách českého výtvarného umění zde dodnes nefascinuje diváky jen svými rozměry, ale mnohé zároveň znepokojuje svým značně rozporuplným námětem.



*Pozdrav z Jubilejní výstavy v Praze 1908: Maroldovo panorama s koncertní síní.  
Dobová pohlednice. Osobní archiv Matěje Forejta.*

<sup>127</sup> J. Brabcová, c. d., s. 69–72.

<sup>128</sup> Eva Bendová, Vít Vlnas, *Svět chce být klamán*. Plzeň: Západočeská galerie v Plzni 2013, s. 65.

<sup>129</sup> Podobu předchozích dvou rotund Maroldova panoramatu lze doložit například z dobových pohlednic vydaných k výstavám z let 1898 a 1908.

Viz *Výstava architektury a inženýrství Praha 1898: Panorama [pohlednice]*. Praha: Nákladem výstavního výboru 1898. Osobní archiv Matěje Forejta. Srov. *Pozdrav z Jubilejní výstavy v Praze 1908: Maroldovo panorama s koncertní síní [pohlednice]*. Praha: Naklad. D. Kosiner a spol. 1908. Osobní archiv Matěje Forejta.

<sup>130</sup> Zdeněk Lukeš, *Praha moderní II*, Praha/Litomyšl: Paseka 2013, s. 234.

Když právě o námětu panoramatu uvažovala na konci 80. let 20. století Maroldova životopiskyně Jana Brabcová, pozastavovala se nad dvěma otázkami: Zaprvé, proč si Marold, který se „vždy záměrně vyhýbal zobrazení tragických chvil i drastickým scénám“,<sup>131</sup> zvolil právě bitvu u Lipan? A zadruhé, proč „si národ v okamžiku rozkvětu svého uvědomění a velikého vzepětí sil staví před oči scénu, která varuje svou tragikou, a nevolí ukázkou vlastních úspěchů“?<sup>132</sup>

Odpověď na první z otázek se zdá být poměrně jednoznačná: Přestože – tak jako už v době, kdy se tématem zabývala Jana Brabcová – nemáme k dispozici doklady o přesném průběhu debaty vedoucí ke konsenzu právě na bitvě u Lipan – je nanejvýš pravděpodobné, že téma si nevybral sám Luděk Marold. Kromě toho, že i sama Brabcová hovoří o komisi „ve složení Jirásek, Winter, Píč, Tonner a Herain“, je i z dobových materiálů zjevné, že téma bitvy u Lipan bylo prezentováno jako výsledek širší shody v rámci českojazyčné odborné a umělecké veřejnosti. Kromě „znalců a umělců, historiků“<sup>133</sup> měla přitom podle všeho na volbu tématu vliv rovněž Umělecká beseda.<sup>134</sup> Právě tento postup přitom zcela odpovídá již popsané praxi typické pro žánr emancipačně-vlasteneckých panoramat, k níž se tak pražské panoráma řadí nejen obsahem, ale i okolnostmi svých produkčních dějin.

Druhá z otázek je však podstatně mnohoznačnější a platí dokonce za jeden z předmětů debat na téma české národní identity obecně. Zatímco totiž ostatní emancipačně-vlastenecká panoramata volí – podobně jako tomu bylo u starších pražských dioramat *Boj Pražanů se Švédy na Karlově mostě* a *Pobití Sasíků pod Hrubou Skálou*<sup>135</sup> – takové téma, u kterého se lze z pohledu zadavatele jednoznačně identifikovat s konkrétní stranou vyobrazeného konfliktu, téma bitvy u Lipan takovou jednoznačnost z dnešního pohledu postrádá. Zobrazuje totiž závěrečnou kapitolu občanské války.

Právě velmi rozporuplné téma pražského panoramatu je důvodem, proč mu také počátkem roku 1989 – v přiznané návaznosti na tehdy nedávno vydaný Maroldův životopis Jany Brabcové – věnoval poměrně zásadní pozornost historik Jan Tesař ve své

---

<sup>131</sup> J. Brabcová, c. d., s. 69.

<sup>132</sup> Tamtéž.

<sup>133</sup> Luděk Marold: *Bitva u Lipan. S básní Svatopluka Čecha* [doprovodné album]. Praha: F. Topič 1898. Knihovna Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze.

<sup>134</sup> Tamtéž.

<sup>135</sup> Zde jen pro jistotu zdůrazněme, že v případě *Pobití Sasíků pod Hrubou Skálou* se sice jedná o téma vítězství Čechů nad vpádem nepřítele, avšak ve skutečnosti jde o fiktivní událost, jež své místo v české kultuře získala díky vlivu falza Rukopisu královédvorského, z něhož celý příběh pochází.

eseji *Mnichovský komplex čili Příspěvek k etologii Čechů*,<sup>136</sup> veřejně publikované pochopitelně až později v 90. letech. Tesař zde Maroldovo panoráma vidí jako svého druhu koncentrát české národní identity i příznak tradičně nízké demokratické kultury, když píše, že „téma ‚Lipany‘ (a na něj navazující ‚Bílá hora‘) mělo na počátku své závažné poslání. Tato protestantsko-liberalistická báje byla ovšem vytvořena po způsobu předešlých jezuitských bájí, tak jako ona byla ‚pia fraus‘, tj. lež. Ale chtěla (tímto způsobem, který je ryze český) národ pozvedat k svobodě. Lipansko-bělohorská báje v pojetí Palackého zdůvodňovala nešťastnou nesvorností porobu lidu, tou pak úpadek národa a jím zas viditelné zaostávání demokracie, svobody a osvícenství právě v národě, který byl a má zase být předbojovníkem těchto hodnot. Toto poslání jistě časem zplanělo a koncem století je v pojetí strejců města Prahy velmi prosté: Nekecejte do řemesla národním vůdcům, sic přijde nejednotný národ do neštěstí. Jen proto postavili bláznivé panoráma a ne národní galerii nebo třeba slušnou veřejnou knihovnu“.<sup>137</sup> Následně pak Tesař tvrdí, že lipanský mýtus – v němž je „jediným nepřitelem vlastní neřád“<sup>138</sup> – překryl později mýtus mnichovský, jemuž se podařilo do skupiny nepřátel zařadit „všechny sousedy najednou, vlastně celý svět“.<sup>139</sup>

Je to však stále právě sebemrškačská rétorika narativu o nebezpečí vlastní nesvornosti a překrytí lipanského mýtu mýtem mnichovským – který ještě lépe než Lipany umožňuje „kolektivní slzení jako velmi oblíbenou společenskou zábavu“<sup>140</sup> –, jež stojí za (vy)mizením Maroldova panoramatu z české kolektivní paměti? Jsou to jediné důvody k tomu, aby bylo možné tvrdit – tak, jak to už v roce 2012 učinila kunsthistorička Milena Bartlová –, že Maroldovo panoráma přestalo patřit mezi česká místa paměti?<sup>141</sup>

---

<sup>136</sup> Vzhledem k tomu, že Jana Tesaře lze zařadit k proudu levicového, avšak antikomunistického myšlení, neměly jeho teze zásadní vliv na utváření sdíleného historického narativu ani před rokem 1989, ani po něm. Esej *Mnichovský komplex* pak širší ohlas vzbudila teprve až v roce 2015 – tedy poté, co se stal koncepčním základem mystifikačního hraného filmu *Ztraceni v Mnichově* scenáristy a režiséra Petra Zelenky.

<sup>137</sup> Jan Tesař, *Mnichovský komplex čili k etologii Čechů*. In: Jan Tesař, *Mnichovský komplex: Jeho příčiny a důsledky*. Praha: Prostor 2014, s. 115–116.

<sup>138</sup> Tamtéž, s. 121.

<sup>139</sup> Tamtéž.

<sup>140</sup> Tamtéž, s. 116.

<sup>141</sup> S odkazem na Pierra Noru rozumí Bartlová pod pojmem *místo paměti* takové místo, jehož schopností je konstituovat národní povědomí.

Milena Bartlová, *Dělat to česky: Národní identita jako performativ*. In: Milena Bartlová (ed.), *Ř! Česká národní identita v současném umění*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2012, s. 33.

Aleida Assmannová – která vychází ze starších úvah Pierra Nory o tom, co jsou to místa paměti – tvrdí, že „pamětní místo je zbytkem toho, co již dále netrvá a nemá platnost. Aby přesto mohlo nadále trvat a mít platnost, musí se vyprávět nějaký příběh, který ztracené *milieu* doplňkově nahradí. Místa paměti jsou roztržštěnými fragmenty ztracené či zničené životní souvislosti. [...] Tato místa ovšem vyžadují výklad; jejich význam musí být dodatečně zajištěn prostřednictvím jazykového podání“.<sup>142</sup> A právě zde narážíme na ono hlavní úskalí Maroldova panoramatu. Maroldovo panoráma totiž – přinejmenším v posledních desetiletích – takové sdílené vyprávění postrádá. A postrádá ho i celý lipanský mýtus, respektive bitva u Lipan coby jeho základní stavební kámen. Právě jí už totiž v české kolektivní paměti není přisuzován jediný široce sdílený způsob výkladu. Zde je tedy potřeba hledat kořen postupného znejasnění významu bitvy u Lipan i jejího panoramatu v české kolektivní paměti.

Jakkoli totiž můžeme – ať už kvůli bratrovražednému tématu či spolu s Janem Tesařem pro jeho falešné morální poselství – vidět volbu lipanského tématu problematicky, bylo v době vzniku panoramatu bitvy u Lipan pro pražské vlastenecké kruhy díky tehdy uznávané Palackého koncepci českých dějin celkem automatické, s kým se mají čeští diváci na Maroldově obraze ztotožnit. A sice s poraženými radikálními husity. Právě jejich odkaz totiž připomínal „snahy, které vycházejíce takřka ze hloubi a z jádra života národního, nepřestávaly skrze dvě století tvořit přední jeho živel“.<sup>143</sup> V kontextu žánru emancipačně-vlasteneckého panoramatu je sice dosti netypické, aby se skupina, která panoramatem manifestuje svou identitu, hlásila k poraženým, avšak možnost jasné identifikace diváků je zde v tomto případě významnější. Právě tak fungují i všechna ostatní panoramata, která zde již byla představena.

Pozici lipanského mýtu – a tedy ani Maroldova panoramatu coby jeho reprezentaci na půdě hlavního města – neohrozila ani kulturní politika a politika paměti nastolená po roce 1948 v období diktatury komunistické strany. Husitské války plnily v českém dějepise obdobnou roli, kterou dějepis východoněmecký připisoval německé selské válce. O tom, se kterou stranou sporu se – coby s progresivní silou – měl český divák identifikovat, velmi dobře svědčí informační tabule z druhé poloviny 20. století,

---

<sup>142</sup> A. Assmannová, c. d., s. 348.

<sup>143</sup> František Palacký, *Dějiny národu českého v Čechách i v Moravě*. Praha: Ottovo nakladatelství 2017, s. 581.

dodnes dochovaná v expozici Maroldova panoramatu. Čteme na ní: „Panorama zobrazuje poslední fáze bitvy u Lipan roku 1434, ve které proti sobě bojovala revoluční bratrská vojska sirotek vedená Prokopem Holým Velikým a vojska Panské jednoty. Panská reakce v bitvě zvítězila.“<sup>144</sup>

Na rozdíl od Tübkeho frankenhausenského panoramatu, které se i po roce 1989 mohlo poměrně snadno stát součástí silné (severo)německé reformační tradice, nastala s koncem marxisticko-leninského monopolu na výklad českých dějin pro Maroldovo panorama poměrně svízelná situace. Výklad českých dějin se od té doby jasně neidentifikuje ani s katolickým, ani s reformačním pohledem a značný revizionismus lze v posledních letech v českém veřejném prostoru sledovat i ve vztahu k dříve automatickému spojování některých katolických artefaktů s nechtěným odkazem habsburské monarchie a k jejich antirepublikánskému čtení.<sup>145</sup>



*Informační tabule umístěná v pavilonu Maroldova panoramatu.*

Foto: Matěj Forejt.

<sup>144</sup> V terminologii marxisticko-leninského výkladu dějin se reakcí rozumí „odpor (zvl. odumírajících společenských tříd) proti pokroku n. snahy, úsilí o obnovu starých (předrevolučních) poměrů; zpátečnictví (vůbec); nositelé, stoupenci těchto snah“. Citováno dle Lumír Klimeš, *Slovník cizích slov*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1981, s. 588–589.

<sup>145</sup> Příznačný je v tomto ohledu dlouholetý spor o umístění repliky mariánského sloupu na Staroměstské náměstí v Praze, který byl nakonec v roce 2020 završen skutečně její realizací.

Dnes se tedy zdá, že to nebylo ani sebemrškačské téma občanské války, ani překrytí lipanského mýtu jinými a účinnějšími vyprávěními, ale především postupný rozpad sdíleného vyprávění o husitských válkách a znejasnění jejich dříve jednoznačnějších významů, které zasadilo Maroldovu panoramatu rozhodnou ránu.<sup>146</sup> Právě proto, že dnes pražské panoráma nedisponuje žádným příběhem, který bychom si o něm uměli vyprávět, není už místem paměti, ale přežívá nadále jen v podobě odumřelého národního monumentu, kterému jako by jeho schopnost uchovávat si původní významy napříč desetiletími neuměla přinést nic dobrého.

---

<sup>146</sup> Pozoruhodný vývoj v recepci Maroldova panoramatu směrem od dráždivého nacionalistického monumentu ke spící pamětihodnosti, která už nemá, čím by provokovala, lze vystopovat v publicistickém a prozaickém díle Jaroslava Seiferta. Právě on totiž v roce 1929 – poté, co Maroldův obraz společně s celým tehdejším pavilonem silně poškodila vrstva napadlého sněhu – uveřejnil v časopise *Tvorba* ostrý článek, ve kterém se odmítl připojit k truchlení nad zničeným dílem, jež označil za „pyramidu nevkusu“ a „banální kýč“. Panoráma tehdy přiřadil k linii národovecké a zpátečnické umělecké produkce nevalné kvality a napsal: „Je nutno též litovati, že se nezhroutilo sloupová Veletržního paláce a nestrhlo do hlubokých sklepů i Muchovu epopej. Je nutno též litovati, že Plukovník Švec není obrazem!“ S odstupem několika desítek let však Seifert svá slova revidoval, ze své někdejší ostrosti vinil zčásti své „nezkušené péro novinářské“ a zčásti údajné progresivistické autoritářství Karla Teige. Memoárový text – vyznívající v zásadě jako opatrná omluva Ludku Maroldovi a dalším spoluautorům panoramatu – však Seifert v žádném případě neformuloval coby pokus o rehabilitaci panoramatu bitvy u Lipan jako takového. V jeho závěru jen píše: „Bylo tomu již půl století. Při této vzpomínce jsem se dal potichu do smíchu.“ Přisouzení vzrušení – byť negativního – z Maroldova panoramatu minulosti je zde více než příznačné. Viz Jiří Brabec (ed.), *Dílo Jaroslava Seiferta: Svazek 12*. Praha: Akropolis 2004, s. 208–211. Srov. Jaroslav Seifert, *Všecky krásy světa*. Praha: Československý spisovatel 1982, s. 261–264.

## IV. Závěrem: Panoráma jako kritické muzeum?

Když jsem v létě roku 2016 navštívil Maroldovo panoráma bitvy u Lipan na holešovickém výstavišti, bylo to úplně poprvé, kdy jsem se ocitl na vyhlídkové plošině uprostřed rozměrné kruhové malby. Protože jsem v té době měl za sebou již několik let studia teorie audiovize, poněkud jsem se zastyděl, že jsem se o tohoto přímého pamětníka i aktéra mediální prehistorie nezajímal daleko dřív. V žádném případě to ale nebyl jen můj soukromý odborný deficit. Ve své generaci znám totiž mnoho mediálních teoretiků a teoretiček, kunsthistoriků a kunsthistoriček, kteří Maroldovo panoráma nikdy nenavštívili. Anebo které jsem k návštěvě posléze přiměl teprve já. O laické veřejnosti ani nemluvě. Není ovšem divu, časy hromadných návštěv Maroldova panoramatu a organizovaných školních výletů jsou dávno pryč a zažít je stihla leda tak generace našich rodičů.

Vzpomínám si, že doslova tristní technický stav panoramatu – k jehož koloritu ještě nedávno kromě značně poškozeného plátna samotné malby patřily i plastové lahve, plechovky či desítky drobných mincí poházené po celé ploše iluzivních kulis mezi plátnem a vyhlídkovou plošinou – mne při první návštěvě ani nepřekvapil. Docela přesně totiž vizualizoval, jaké místo má dnes Maroldovo panoráma i celý lipanský mýtus v české kolektivní paměti. Blednoucí a zatékajícím deštěm degradovaná práce jednoho z nejdůležitějších českých výtvarníků 19. století, doplněná o navigační a informační prvky graficky i obsahově poplatné době o dobré půlstoletí předcházející dnešku a zanesená vrstvou prachu a odpadků. Výstižnější by to snad ani být nemohlo. Návštěvnícký nezájem byl pak jen logickým důsledkem celé této konstelace.<sup>147</sup>

Hned pár měsíců po mém prvním setkání s pražským panoramatem jsem však v polské Vratislavi poznal, že toto médium může být i dnes stále divácky enormně atraktivní – což jsem si pak ještě opakovaně ověřil a dílčími poznatky to dokládám

---

<sup>147</sup> Ačkoli lze k návštěvnosti Maroldova panoramatu dohledat jen velmi kusé a dosti rozdílné informace, je jisté, že budeme-li se držet i těch nejoptimističtějších dostupných údajů za rok 2018 (tedy před dílčí revitalizací a aktualizací expozice), je návštěvnost téměř třicetkrát nižší oproti – byť stagnující – návštěvnosti, kterou vykazuje Panorama Museum v Innsbrucku.

Viz ČTK: Malá návštěvnost. O panorama bitvy u Lipan není zájem. *Týden* 20. 1. 2019. Dostupné on-line: <[https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/umeni/mala-navstevnost-o-panorama-bitvy-u-lipan-neni-zajem\\_510830.html](https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/umeni/mala-navstevnost-o-panorama-bitvy-u-lipan-neni-zajem_510830.html)> [publikováno 20. 1. 2019, citováno 24. 7. 2020]. Srov. ČTK: Praha opraví Výstaviště. Město chce, aby tam lidé chodili pravidelně. *iDNES* 29. 4. 2019. Dostupné on-line: <[https://www.idnes.cz/praha/zpravy/vystaviste-praha-areal-oprava.A190429\\_162215\\_praha-zpravy\\_pp](https://www.idnes.cz/praha/zpravy/vystaviste-praha-areal-oprava.A190429_162215_praha-zpravy_pp)> [publikováno 29. 4. 2019, citováno 24. 7. 2020].



i v tomto textu. Záhy jsem ovšem začal také chápat, že mód, v jakém jsou dnes za poměrně vysokého návštěvnického zájmu stále provozována emancipačně-vlastenecká panoramata ve Vratislavi, Innsbrucku či Bad Frankenhausenu, není na pražské panoráma snadno přenositelný a aplikovatelný. Pro jeho exploataci na původním půdorysu nacionalistického, regionalistického či státoprávního narativu totiž české publikum ztratilo sdílené vyprávění, jež by umožňovalo jasnou orientaci v tématu a jeho v zásadě jednotné čtení.<sup>148</sup> A přestože město Praha<sup>149</sup> pojímá dosud vizi dalšího fungování Maroldova panoramatu buď v intencích samoučelné technologické megalomanie,<sup>150</sup> popřípadě vyprázdňené komerční banality,<sup>151</sup> právě potřeba hledat nové způsoby zpřístupnění Maroldova panoramatu i jeho tématu současné veřejnosti skýtá ohromný – a dosud nevyužitý – kurátorský potenciál. Jakkoli totiž ostatní zde popsaná emancipačně-vlastenecká panoramata dosud konzervují své původní narativy a oslovují skrze ně i své návštěvníky,<sup>152</sup> u pražského panoramatu se taková strategie ukazuje jako nefunkční, neboť tyto původní sdílené narativy se v průběhu času rozpadly a ve své někdejší podobě již neexistují. A proto je nanejvýš potřebné uvažovat o nalezení jejich adekvátní aktualizace.

<sup>148</sup> Dlužno přitom podotknout, že bezradnost panující nad dědictvím lipanského mýtu navíc nijak neulehčuje také prezentaci panoramatu případným návštěvníkům ze zahraničí.

<sup>149</sup> Maroldovo panoráma je dlouhodobě spravováno coby součást holešovického výstaviště. Do konce roku 2014 tak bylo společně s celým areálem ve správě soukromé firmy Incheba Praha a následně přešlo do správy města, a to prostřednictvím městem vlastněné akciové společnosti Rozvojové projekty Praha, přejmenované později na Výstaviště Praha, a. s.

<sup>150</sup> První úvahy o rekonstrukci panoramatu po jeho převzetí do městské správy směřovaly k radikální stavební proměně zahrnující nahrazení původního schodiště zdvihací plošinou pro sto návštěvníků. Viz Robert Oppelt: Opravit a přitom ušetřit. Takový je nový plán Prahy s Bitvou u Lipan. *Metro* 10. 3. 2016. Dostupné on-line: <[https://www.metro.cz/maroldova-bitva-u-lipan-se-bude-opravovat-f1r-praha.aspx?c=A160309\\_185446\\_praha-metro\\_lupo&zdroj=vybava\\_idnes](https://www.metro.cz/maroldova-bitva-u-lipan-se-bude-opravovat-f1r-praha.aspx?c=A160309_185446_praha-metro_lupo&zdroj=vybava_idnes)> [publikováno 10. 3. 2016, citováno 24. 7. 2020].

<sup>151</sup> Od roku 2018 je Maroldovo panoráma provozováno ve spolupráci se společností Česká pohádková akademie, jež zajistila také zvukovou nahrávku s výkladem namluveným hercem Václavem Vydrou. Samotná malba a kulisy jejího iluzivního předpolí byly v nedávné době základním způsobem očištěny, prostory pavilonu jsou nově vymalovány, schodiště je vybaveno přídatnou plošinou pro bezbariérový přístup a novými informačními tabulemi. Spíše než novou koncepci tak Maroldovo panoráma získalo novou vrstvu své expozice, aniž by však – minimálně před rokem 2019 – byly odstraněny ty dřívější. Z historiografického hlediska je to ovšem výhodou, v opačném případě by totiž došlo ke zničení pozoruhodně autentických pramenů k dějinám výkladu lipanského mýtu.

Ke spolupráci hlavního města Prahy a České pohádkové akademie viz [autor neuveden] Pohádkové království. *Facebook*. Dostupné on-line: <[https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=10160365185420331&id=400670270330](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10160365185420331&id=400670270330)> [publikováno 23. 5. 2018, citováno 24. 7. 2020].

<sup>152</sup> A především u vratislavského panoramatu bitvy u Raclawic je třeba připomenout, že i bez potřeby závažných soudobých intervencí odpovídá expozice z roku 1985 velmi dobře také aktuálním požadavkům současné polské nacionalisticko-konzervativní garnitury na směřování veřejných paměťových institucí, což zde o to silněji vylučuje pravděpodobnost jakýchkoli obsahových proměn.

Vzhledem k tomu, že právě na svých původních významech pražské panoráma ve vztahu k publiku troskotá, zdá se být do budoucna oprávněnou strategií hledání takové koncepce jeho prezentace, jež by neplatné původní významy pomohla rozrušit v jejich monolitické celistvosti a zároveň je dovolila dnešním divákům pochopit z nových úhlů pohledu. A v dané situaci to dokonce mohou být takové koncepce, které je obvykle ve veřejných paměťových institucích obtížné prosadit, mají-li nahradit ustálená – byť z různých kritických perspektiv problematická – pojetí expozic. Slovo *hledání* je zde přitom zcela namístě, neboť takovou koncepci již skutečně pro Maroldovo panoráma není nutné vynalézat z ničeho. Velmi vhodná se totiž pro nové nahlížení žánru emancipačně-vlasteneckého panoramatu zdá být adaptace koncepce *kritického muzea*, jak ji už v předminulém desetiletí formulovali a po krátké – a následně nuceně ukončené – období v letech 2009–2010 i aplikovali ve varšavském Národním muzeu Katarzyna Murawska-Muthesius a Piotr Piotrowski.

Murawska-Muthesius a Piotrowski se ve své vědecké i kurátorské práci odklonili od tehdy již tradiční praxe institucionální kritiky<sup>153</sup> a nahradili ji koncepcí kritické instituce, která sama dokáže zmnožit perspektivy, z nichž lze nahlížet umělecké artefakty či dějiny umění vůbec: „Muzeum může být kritické, využívá-li své objekty kriticky.“<sup>154</sup> Svou koncepcí přitom reagovali na situaci, v níž se po pádu železné opony ocitla celá řada východoevropských institucí, když nemohly konkurovat globálním institucionálním hegemonům. Proto právě „muzea umístěná na okraji uměleckého zeměpisu se mnohem pravděpodobněji stanou avantgardou, neboť jsou kvůli svým vlastním slabinám vedeny k tomu, aby si osvojily alternativní, subverzivní strategie. Nemohou jen otevřít dveře a čekat, ale musejí přijít s novou vizí muzea“.<sup>155</sup> Kromě toho, že koncepce kritického muzea pochází z polského prostředí a reaguje tak na výchozí impulsy velmi blízké českému kontextu, lze v této souvislosti právě i Maroldovo panoráma považovat – minimálně v obrazné rovině – rovněž za instituci na okraji kulturního zeměpisu. Také ono totiž dnes v hranicích svého média a svého žánru selhává v dosud tradičních koncepcích. A je to navíc právě koncept kritického muzea, jehož úkolem je skrze mistrovská díla výtvarného umění zpochybňovat převládající

---

<sup>153</sup> K tomu více např. Brian O'Doherty, *Uvnitř bílé krychle*. Praha: Tranzit.cz 2014, s. 68–69.

<sup>154</sup> Piotr Piotrowski, Making the National Museum Critical. In: Katarzyna Murawska-Muthesius, Piotr Piotrowski (eds.), *From Museum Critique to the Critical Museum*. London/New York: Routledge 2016, s. 146.

<sup>155</sup> Tamtéž, s. 139.

či nekritické roviny čtení a dosazovat místo nich nové. Murawska-Muthesius jako příklad uvádí, že i obrazy jako *Avignonské slečny* Pabla Picassa či *Mona Lisa* Leonarda da Vinci „mohou být veřejnosti prezentovány nejen jako ikony, modly a fetiše, ale jako svědkové genderové klasifikace lidských vztahů, sociálního postavení žen a potlačování homosexuální touhy. A všechny mohou vypovídat mnohé o mechanismech, které z nich učinily mistrovská díla“.<sup>156</sup> Stejně tak i Maroldovo panoráma bitvy u Lipan lze veřejnosti odtajnit jako svědka znejasněného čtení dějin, v nichž se přestáváme orientovat podle jednoznačných a široce sdílených vzorců.



*Pohled do zpřístupněného „zákulisí“ panoramatu ukřižování Krista, Altötting.*

Foto: Matěj Forejt.

Kromě kritické reflexe samotných významů, které Maroldovo panoráma obsahuje a které musí jeho expozice veřejnosti zpřístupňovat, má-li se jim dílo stát znovu srozumitelným, má ovšem panoráma – na rozdíl třeba od klasické malby – ještě další jedinečnou možnost, jak se stát kritickým. Díky své tradiční prostorové koncepci a díky expanzi z plochy do prostoru může divákům dovolit vystoupit z iluze, vstoupit do jejího zákulisí a prozkoumat ji z nových pohledů.<sup>157</sup> I expozice panoramatu – zde konkrétně v pojetí mediálněreflexivního kritického muzea – tak může být příležitostí

<sup>156</sup> Katarzyna Murawska-Muthesius, Masterpieces and the Critical Museum. In: K. Murawska-Muthesius, P. Piotrowski, c. d., s. 112–113.

<sup>157</sup> Ačkoli není umožnění vstupu do „zákulisí“ panoramatu nijak organizačně ani technicky náročné, je to v současné výstavní praxi panoramatu stále velmi výjimečný postup. Zážitek z narušení iluze, který i laickému divákovi dovolí například plně docenit skutečné rozměry malby, nabízí divákům panoráma ukřižování Krista v bavorském Altöttingu. Na vlastní kůži jsem ho zakusil v létě roku 2017.

vmést divákovi perspektivu do tváře<sup>158</sup> i „proměnit tradiční nastavení vizuálního pole a rozehrát možnou hru prostorových identifikací a pozic, které určují místo diváckého těla i slasti“,<sup>159</sup> jak o tom ve vztahu k dekonstrukci fungování filmového aparátu uvažovala Petra Hanáková. Pokud totiž pro toto médium tolik typické zakonzervování významů a praktik dovedlo Maroldovo panoráma zcela mimo oblast zájmu soudobého publika, je potřeba najít další z mnoha aktualizací, jež ho – tentokrát spíše v obsahové než v technické rovině – znovu otevře proudícím davům. A pokud už víme, že na heterogenní prostředí zmnožených iluzí je panoráma již v posledních letech adaptované, pak je možné se domnívat, že – minimálně v rotundě pražského panoramatu – nadešel čas také na zmnožení jeho významů.

---

<sup>158</sup> Petra Hanáková, Dává renesance vzniknout filmovému diváctví? Problémy perspektivního ukotvení teorie filmového pohledu. In: Petra Hanáková, c. d., s. 139.

<sup>159</sup> Tamtéž, s. 140.

## V. Prameny a literatura

### i. Literatura

Peter Arlt, Ikarus' Abschied und Willkommen: Zum mythologischen Hauptthema in der bildenden Kunst der DDR. In: Karl-Siegbert Rehberg, Wolfgang Holler, Paul Kaiser (eds.), *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König 2012.

Aleida Assmannová, *Prostory vzpomínání: Podoby a proměny kulturní paměti*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2018.

Jacques Aumont, Proměnlivé oko aneb Mobilizace pohledu. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Nakladatelství Herrmann & synové 2004.

Milena Bartlová, Dělat to česky: Národní identita jako performativ. In: Milena Bartlová (ed.), *Ř! Česká národní identita v současném umění*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2012.

Zygmunt Bauman, *Retrotopia*. Cambridge: Polity Press 2017.

Eva Bendová, Vít Vlnas, *Svět chce být klamán*. Plzeň: Západočeská galerie v Plzni 2013.

Matthias Bormuth, Richard Hüttel, Michael Triegel (eds.), *Eduard Beaucamp: Im Spiegel der Geschichte – Leipziger Schule der Malerei*. Göttingen: Wallstein Verlag 2017.

Jana Brabcová, *Luděk Marold*, Praha: Odeon 1988.

Jiří Brabec (ed.), *Dílo Jaroslava Seiferta: Svazek 12*. Praha: Akropolis 2004.

C. W. Ceram, *Eine Archäologie des Kinos*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1965.

Lucie Česálková, Kateřina Svatoňová, Mezi malbou a šálbou: I/materiální obrazy české modernity. *Illuminace* 23, 2011, č. 2.

Matěj Forejt, Nechtěné umění? Pozice nepohodlných děl v soudobém diskurzu (a stálých expozicích). In: Martina Pachmanová (ed.), *Ex-pozice: O vystavování muzejních sbírek umění, designu a architektury*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2018.

Jiří Friedl, Tomasz Jurek, Miloš Řezník, Martin Wihoda, *Dějiny Polska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2017.

Oliver Grau, *Virtual Art: From Illusion To Immersion*. Cambridge (Massachusetts) /London: MIT Press 2003.

Václav Hájek, Kde končí obraz? Obrazy v rámech, obrazy bez rámu a rámy bez obrazu. In: Petra Hanáková (ed.), *Výzva perspektivy: Obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět*. Praha: Academia 2008.

Petra Hanáková, Dává renesance vzniknout filmovému diváctví? Problémy perspektivního ukotvení teorie filmového pohledu. In: Petra Hanáková (ed.), *Výzva perspektivy: Obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět*. Praha: Academia 2008.

Tino Heim, Paul Kaiser, Schatten über dem Prolog: Der Kunstort Leipzig in der Zeit eskalierender Widersprüche zwischen 1945 und 1961. In: Karl-Siegbert Rehberg, Hans-Werner Schmidt, *60/40/20: Kunst in Leipzig seit 1949*. Leipzig: Museum der bildenden Künste Leipzig / E. A. Seemann Verlag 2009.

Andreas Herbst, Winfried Ranke, Jürgen Winkler, *So funktionierte die DDR: Lexikon der Organisationen und Institutionen (Band 1)*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1994.

Erkki Huhtamo, *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge (Massachusetts)/London: MIT Press 2013.

Ivan Klimeš, Český kinematograf v Královské oboře 1898. In: Ivan Klimeš, *Kinematograf! Věnc studí o raném filmu*. Praha: Národní filmový archiv/Casablanca 2013.

Lumír Klimeš, *Slovník cizích slov*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1981.

Gabrielle Koller, Das Jerusalem Panorama Kreuzigung Christi in Altötting. In: Gabrielle Koller, Gebhard Streicher, *Jerusalem Panorama Kreuzigung Christi Altötting*. Regensburg: Verlag Schnell und Steiner 2014.

Wolfgang Kos, Ralph Gleis (eds.), *Experiment Metropole 1873: Wien und die Weltausstellung*. Wien: Wien Museum 2014.

Andreas Kossert, *Chladná vlast: Historie odsunutých Němců po roce 1945*. Brno: Host 2011.

Silke Krage, Johanna Huthmacher, Werner Tübkes Monumentalwerk: *Das Abenteuer der Bilderfindung*. Bad Frankenhausen: Panorama Museum 2018.

Adolf Laube, Max Steinmetz, Günter Vogler, *Illustrierte Geschichte der deutschen frühbürgerlichen Revolution*. Berlin: Dietz Verlag 1974.

Gerd Lindner, *Vision und Wirklichkeit: Das Frankenhäusener Geschichtspanorama von Werner Tübke*. Bad Frankenhausen: Panorama Museum 2009.

Zdeněk Lukeš, *Praha moderní II*, Praha/Litomyšl: Paseka 2013.

Pavla Machalíková, Panorama a techniky iluze. In: Tatána Petrasová, Pavla Machalíková (eds.), *Člověk a stroj v české kultuře 19. století*. Praha: Academia 2013.

Wolfgang Meighörner, *Innsbrucker Riesenrundgemälde* [průvodce expozicí]. Innsbruck: Tiroler Landesmuseen 2013.

Katarzyna Murawska-Muthesius, Masterpieces and the Critical Museum. In: Katarzyna Murawska-Muthesius, Piotr Piotrowski (eds.), *From Museum Critique to the Critical Museum*. London/New York: Routledge 2016.

Brian O'Doherty, *Uvnitř bílé krychle*. Praha: Tranzit.cz 2014.

Stephan Oettermann, *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt am Main: Syndikat 1980.

Wojciech Paduchowski, Galicyjskie górnictwo i hutnictwo w świetle Powszechnej Wystawy Krajowej we Lwowie w 1894 roku. In: *Folia Historia Cracoviensia* č. 20, 2014.

František Palacký, *Dějiny národu českého v Čechách i v Moravě*. Praha: Ottovo nakladatelství 2017.

Piotr Piotrowski, Making the National Museum Critical. In: Katarzyna Murawska-Muthesius, Piotr Piotrowski (eds.), *From Museum Critique to the Critical Museum*. London/New York: Routledge 2016.

Boris Pofalla, Chocolate, Pop and Socialism: Peter Ludwig and the GDR. In: Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny, Piotr Piotrowski (eds.), *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989)*. Budapest / New York: Central European University Press 2016, s. 81–89.

Jaroslav Seifert, *Všecky krásy světa*. Praha: Československý spisovatel 1982.

Karl-Siegbert Rehberg, Mezi skandalizací a vytěsněním: Vizualizace NDR na výstavách a v muzeích po roce 1989. In: Martina Pachmanová (ed.), *Ex-pozice: O vystavování muzejních sbírek umění, designu a architektury*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2018.

Kateřina Svatoňová, *Odpoutané obrazy: Archeologie českého virtuálního prostoru*, Praha: Academia 2013.

Jan Tesař, Mnichovský komplex čili k etologii Čechů. In: Jan Tesař, *Mnichovský komplex: Jeho příčiny a důsledky*. Praha: Prostor 2014.



Florian Urban, *Berlin/DDR neo-historisch: Geschichte aus Fertigteilen*. Berlin: Gebr. Mann Verlag 2007.

Scott B. Wilcox, Unlimiting the Bounds of Painting. In: Ralph Hyde (ed.), *Panoramania! – The Art and Entertainment of the „All-embracing“ View*. London: Barbican Art Gallery 1988.

## ii. Internetové zdroje

ČTK: Malá návštěvnost. O panorama bitvy u Lipan není zájem.

*Týden* 20. 1. 2019. Dostupné on-line: <[https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/umeni/mala-navstevnost-o-panorama-bitvy-u-lipan-neni-zajem\\_510830.html](https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/umeni/mala-navstevnost-o-panorama-bitvy-u-lipan-neni-zajem_510830.html)>  
[publikováno 20. 1. 2019, citováno 24. 7. 2020].

ČTK: Praha opraví Výstaviště. Město chce, aby tam lidé chodili pravidelně.

*iDNES* 29. 4. 2019. Dostupné on-line: <[https://www.idnes.cz/praha/zpravy/vystaviste-praha-areal-oprava.A190429\\_162215\\_praha-zpravy\\_pp](https://www.idnes.cz/praha/zpravy/vystaviste-praha-areal-oprava.A190429_162215_praha-zpravy_pp)>  
[publikováno 29. 4. 2019, citováno 24. 7. 2020].

Matěj Forejt: Kupředu nazpátek.

*Artalk* 7. 5. 2020. Dostupné on-line: <<https://artalk.cz/2020/05/07/kupredu-nazpatek>>  
[publikováno 7. 5. 2020, citováno 22. 6. 2020].

Matěj Forejt: Odkud není návratu.

*Artalk* 23. 9. 2019. Dostupné on-line: <<https://artalk.cz/2019/09/23/odkud-neni-navratu>>  
[publikováno 23. 9. 2019, citováno 22. 6. 2020].

Alexander Glintschert: Das Sedan-Panorama.

*Anderes.Berlin*, 16. 12. 2016. Dostupné on-line: <<https://anderes-berlin.de/das-sedan-panorama>>  
[publikováno 16. 12. 2016, citováno 28. 7. 2020].

Aline Kummer: Das Innsbrucker Riesenrundgemälde.  
*Historia Scribere*, 2, 2010, č. 2. Dostupné on-line: <[https://webapp.uibk.ac.at/ojs2/index.php/historia\\_scribere/article/view/2335](https://webapp.uibk.ac.at/ojs2/index.php/historia_scribere/article/view/2335)>  
[citováno 29. 7. 2020].

Manfred Mitterwachauer: Neue Rotundenpläne in Innsbruck ohne Mehrheit.  
*Tiroler Tageszeitung* 2. 2. 2017. Dostupné on-line: <<https://www.tt.com/artikel/12569040/neue-rotundenplaene-in-innsbruck-ohne-mehrheit>>  
[publikováno 2. 2. 2017, citováno 18. 6. 2020].

Michael Neuhauser: Hundert Häuser: Rotunde des Riesenrundgemäldes, Tirol  
[rozhlasový pořad]. *ORF* 18. 6. 2018. Dostupné on-line: <<https://oe1.orf.at/artikel/644876/Rotunde-des-Riesenrundgemaeldes-Tirol>>  
[publikováno 12. 6. 2018, citováno 18. 6. 2020].

Robert Oppelt: Opravit a přitom ušetřit. Takový je nový plán Prahy s Bitvou u Lipan.  
*Metro* 10. 3. 2016. Dostupné on-line: <[https://www.metro.cz/maroldova-bitva-u-lipan-se-bude-opravovat-f1r-/praha.aspx?c=A160309\\_185446\\_praha-metro\\_lupo&zdroj=vybava\\_idnes](https://www.metro.cz/maroldova-bitva-u-lipan-se-bude-opravovat-f1r-/praha.aspx?c=A160309_185446_praha-metro_lupo&zdroj=vybava_idnes)>  
[publikováno 10. 3. 2016, citováno 24. 7. 2020].

Mila Szczecina, Marek Pieniążek, Victor Adorjan: The Panorama Raclawicka:  
A Battleground for Identity.  
*Performer*, 2, 2012, č. 5. Dostupné on-line: <<https://grotowski.net/performer/performer-5/panorama-raclawicka-battleground-identity>>  
[citováno 26. 6. 2020].

[autor neuveden] Bourbaki Panorama.  
*International Panorama Council*. Dostupné on-line: <[https://panoramacouncil.org/what\\_we\\_do/resources/panoramas\\_and\\_related\\_art\\_forms\\_database/bourbaki\\_panorama/?type=360&search=bourbaki](https://panoramacouncil.org/what_we_do/resources/panoramas_and_related_art_forms_database/bourbaki_panorama/?type=360&search=bourbaki)>  
[citováno 28. 7. 2020].

[autor neuveden] Expozice horolezectví – Z Českého ráje na vrcholy světa.  
*Muzeum Českého ráje v Turnově*. Dostupné on-line: <<https://www.muzeum-turnov.cz/expozice/horolezectvi>>  
[citováno 19. 7. 2020].

[autor neuveden] Faszination 360°-Panorama.  
*Panometer Leipzig*. Dostupné on-line: <<https://www.panometer.de/leipzig/panometer-leipzig>>  
[citováno 29. 7. 2020].

[autor neuveden] Galerie muzea.  
*Muzeum Českého ráje v Turnově* [zrušené webové stránky]. Dostupné on-line: <[https://web.archive.org/web/20090922163336/http://www.muzeum-turnov.cz/content\\_pages/view/52](https://web.archive.org/web/20090922163336/http://www.muzeum-turnov.cz/content_pages/view/52)>  
[citováno 19. 7. 2020].

[autor neuveden] Geschichte und Restaurierung.  
*Panorama Museum*. Dostupné on-line: <<https://www.salzburgmuseum.at/panoramamuseum/geschichte-und-restaurierung>>  
[citováno 19. 7. 2020].

[autor neuveden] Panorama Raławicka: Ekspozycja stała. *Muzeum Narodowe we Wrocławiu*. Dostupné on-line: <<https://mnwr.pl/oddzialy/panorama-raclawicka/ekspozycja-stala>> [citováno 11. 6. 2020].

[autor neuveden] Panorama Raławicka: Historia.  
*Muzeum Narodowe we Wrocławiu*. Dostupné on-line: <<https://mnwr.pl/oddzialy/panorama-raclawicka/historia>>  
[citováno 11. 6. 2020].

[autor neuveden] Panorama Raławicka: Kalendarium historyczne.  
*Muzeum Narodowe we Wrocławiu*. Dostupné on-line: <[http://mnwr.pl/wp-content/uploads/2018/05/kalendarium\\_historyczne\\_pr.ppt](http://mnwr.pl/wp-content/uploads/2018/05/kalendarium_historyczne_pr.ppt)>  
[citováno 11. 6. 2020].

[autor neuveden] Panorama-Museum.  
*Schwäbisch Gmünd*. Dostupné on-line: <<https://www.schwaebisch-gmuend.de/panorama-museum.html>>  
[citováno 20. 6. 2020].

[autor neuveden] Pleven Epopee 1877 Panorama.  
*International Panorama Council*. Dostupné on-line: [https://panoramacouncil.org/en/what\\_we\\_do/resources/panoramas\\_and\\_related\\_art\\_forms\\_database/pleven\\_epopee\\_1877\\_panorama](https://panoramacouncil.org/en/what_we_do/resources/panoramas_and_related_art_forms_database/pleven_epopee_1877_panorama)>  
[citováno 16. 7. 2020].

[autor neuveden] Pohádkové království.  
*Facebook*. Dostupné on-line: <[https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=10160365185420331&id=400670270330](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10160365185420331&id=400670270330)>  
[publikováno 23. 5. 2018, citováno 24. 7. 2020].

[autor neuveden] Stauferrundbild.  
*Kloster Lorch*. Dostupné on-line: <<https://www.kloster-lorch.com/kloster-lorch/stauferrundbild>>  
[citováno 20. 6. 2020].

[autor neuveden] Tiroler Landesmuseen 2018 mit rund 309.000 Besucher.  
*Salzburger Nachrichten* 15. 1. 2019. Dostupné on-line: <https://www.sn.at/kultur/allgemein/tiroler-landesmuseen-2018-mit-rund-309-000-besucher-64115839>  
[publikováno 15. 1. 2019, citováno 18. 6. 2020].

### **iii. Primární prameny**

Carolus Garten – Yadegar Asisi – 360° Panorama [doprovodný leták].  
Osobní archiv Matěje Forejta.

Luděk Marold: Bitva u Lipan. S básní Svatopluka Čecha [doprovodné album].  
Praha: F. Topič 1898. Knihovna Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze.

Pozdrav z Jubilejní výstavy v Praze 1908: Maroldovo panorama s koncertní síní  
[pohlednice]. Praha: Naklad. D. Kosiner a spol. 1908. Osobní archiv Matěje Forejta.

Výstava architektury a inženýrství Praha 1898: Panorama [pohlednice].  
Praha: Nákladem výstavního výboru 1898. Osobní archiv Matěje Forejta.

### **iv. Vyobrazení**

Veškerá vyobrazení použítá v tomto textu jsou kopiemi archiválií z osobního archivu autora, popřípadě fotografiemi pořízenými autorem.